

„Poeticitás” vagy „leképezés”?

A detektívtörténet irodalomtudományi pozíciója

Wolfgang Iser *A fiktív és az imaginárius* bevezetőjében azzal szembesít, hogy az irodalmat mindig médiumként, valaminek a „tanúbizonyosságaként” fogták föl (2001: 9–11.). Ennek alapján két fő irányzatot különít el: az egyik az irodalom autonómiáját vallva annak irodalmiságát, a „poeticitást” kívánja megragadni, míg a másik a társadalom megjelenítését vagy kifejezetten leképezését látja benne. E két felfogás markánsan mutatkozik meg a detektívtörténet irodalomtudományi megközelítéseiben. Az alábbi bevezető a disszertáció kutatásának tárgyát és elméleti keretét határozza meg, összefoglalva a XX. század kezdeményezéseit a tekintetben, hogy miként „kezelik” a krimi, miként definiálják (ha definiálják), és milyen horizontból merül föl számukra kanonikusság és popularitás kérdése. E vizsgálódás tétje ma az, hogy számos posztmodern szerző a műfajt anakronisztikusként elveti, de minél radikálisabb a határok feloldása, paradox módon annál fontosabbá válik a műfaj fogalma, annak kulturális és történeti újragondolásával (Perloff 1989: 4.). A kánonnal kapcsolatban másrészt elméleti szinten különböző iskolák vetik föl kétségeiket, de mindeközben a posztmodern irodalomnak az a gesztusa, hogy a hagyomány „egészével” teremtsen dialógust, újra és újra kitermeli a „populárisnak” mondott műfajok fogalmát.

Peter Nusser jellemző „vadászat” sorol föl (1991: 4–8.), amelyek a populáris és elit szétválasztásán alapuló, mondhatni, elitista-modernista kánoneszmény horizontjából vetődnek föl. Ezek közül azokat tárgyalom, amelyek a krimi közelről érintik, s amelyekkel különböző megközelítések, különböző szerzők más és más módon vetettek számot. Az alábbiakban két fő „vadászat” emelek ki.

Az egyik „vadászat” szerint a populáris irodalom meghatározott (morális) beállítódásokat és viselkedési módokat közvetít. Ez a felfogás az idealista esztétikának azon a koncepcióján alapszik – pontosabban ez az idealista esztétika (Kant, Schiller, Hegel) értelmezésének egy jellemző iránya –, hogy a műalkotás autonóm, célját saját magában hordozza, és olyan tapasztalatokat tesz lehetővé, amelyek nem lépik át az esztétikai terét. Ebből ered az a gondolat, hogy ezzel szemben a populáris mű célja nem magában a műben van, hanem azon kívül, amennyiben az olvasót tanítja, egy bizonyos ideológiát közvetít felé. A Paul de Man

képviselte koncepció oly módon helyezi a kérdést más horizontra, hogy Kantnál találja meg azt a radikális materializmust, amelyben referenciális dimenziók egyáltalán nincsenek jelen, amelyben eltörlődik a reprezentáció dimenziója és ezzel szó szerinti és figuratív szembeállítás is. Schillert vádolja azzal, hogy a nyelvnek ezt a materiális felfogását a reprezentáció körébe helyezi, ezáltal megteremtve a lehetőséget az irodalom és az esztétika ideológiai kisajátítására (de Man 2000: 128–129., 161–162.).

Visszatérve a kérdésre, hogy a populáris mű ideológiát közvetítene, megjegyzendő: a gondolat, miszerint egy irodalmi mű kapcsán a társadalmiság, kulturalitás bevonása egyet jelentene egy olyan felfogással, hogy a mű leképezi a társadalmi valóságot, redukálja azt a sokféleséget, ahogyan, amilyen értelemben erről beszélhetünk. A kultúratudományok abban játszanak fontos szerepet, hogy újragondolják az élet szerepét, azt, hogy a kultúra hogyan alakítja az embert, aki tehát nem csupán teremtője, de teremtettje is annak. Bennett – az úgynevezett kulturális technológiákról szólva – Colin Mercer nyomán hangsúlyozza, hogy az irodalmi mű nem mint külső és független kondicionáló tényezőhöz kapcsolódik a társadalomhoz, amelyet azután tükröz vagy leképez, hogy azután az elemzés föltárja, miként fejeződnek ki a műben e viszonyok. Mercer leszögezi, a művek a társadalomban vannak. Kulturális technológiákról beszél, amelyek magukban foglalják a művek befogadását meghatározó technikai feltételeket, gazdasági viszonyokat, intézményi kontextusokat (idézi Bennett 1990: 3–4.). Bennettet és Mercert némileg korrigálandó hozzá kell azonban tenni, hogy az ideologikusság nem csupán a leképezés kérdésében merülhet föl, hanem úgyszólván „fordítva” is: posztkoloniális szerzők arra hívják föl a figyelmet, hogy a narratívák miként termelnek ki ideológiákat. A detektívtörténetre vonatkozóan Franco Moretti kínál az említettel rokonítható megközelítési módot. A krimi sokat emlegetett konvencionális szerkezetére utalva kijelenti, hogy e műfaj, elsősorban narratív szerkezetében, jelentős ideológiai küldetéssel bír: üzenete a forma, „ideológiai-politikai feladata elsősorban a változatlanság több szinten való beiródása” (idézi Bényei 2000: 40.).

Figyelembe kell venni továbbá azt is, hogy a kanonizáció, a klasszikussá válás nem műimmanens sajátosság, hanem recepciótörténeti esemény. Bónus Tibor joggal hívja föl a figyelmet arra, hogy „talán már Genette óta, de a hermeneutikai-recepcióesztétikai fordulat óta mindenképpen belátható, hogy – nagy részben az irodalmi mű kontextuális létmódjából következően – nemcsak a műfajok, de még a műnemek is a történetiség kiszolgáltatottjai” (2001: 58.). Az egyes korok elvárásai horizontjai fölött aligha lehet átsiklani. Ha az imént a

detektívtörténet – és a bűn kódolása tekintetében a tőle függetlenül aligha tárgyalható gótikus regény – morális, ideológiai „célzatosságának” vádjáról esett szó, akkor nem mellőzhető, hogy a XVIII. századi prózairodalom egyes vonulatainak poétikájától, különösen a bűn diskurzusától, korántsem volt idegen a tanító, morális szándék. Horace Walpole *Az otrantói kastély* című regényének előszavában, amelyet az irodalomtörténet általában „az első gótikus regény” retorikájával pozicionál, morális célkitűzésekkel igazolja művét. A korabeli regénypoétikát és az olvasói elvárásokat szem előtt tartva ezekkel kívánja legitimálni a természetfölötti eseményeket. Ha a morális, tanító szándék különösen a XX. században a „vád” retorikájában merül föl, akkor ennek mindenekelőtt az az olvasói elvárás az alapja, amit – a bűnről való beszédet illetően – éppen a krimi változtatott meg. Ez az a pont, ahol a diskurzusanalízis szempontjai különösen termékenyek. Michel Foucault ugyanis a *Felügyelet és büntetés* című könyvében úgy veti föl e műfajt, hogy szembeállítja a bűnről való XVIII. és XIX. századi beszédet. Míg „a bűnök posztumusz, ünnepélyes kihirdetése” a moralitás szférájában beszélt a bűnről, és e diskurzusnak mintegy „alapja” a tanító és a tanulástól levonó szándék, addig a XIX. századtól a detektívtörténetek jellemző módon esztétikumában kódolják a bűnt. Mivel itt „a bűn az igazán nagyok különleges kiváltsága”, a bűnöző és a nyomozó intellektuális szembenállása számúzi a moralitás szempontját (1990: 90.).

A Peter Nusser említette másik jellemző vád a „sztereotipikus cselekményminta” és ezáltal a „valóság” „meghamisítása”. Ez a vád újra és újra visszatér, még ha az illető szerző azt állítja is, hogy ezzel nem kíván „értékszempontot” érvényesíteni. John G. Cawelti például 1976-ban a *formalizált és mimetikus* fogalom párt vezette be, hogy – mint írja – az irodalom két kategóriáját megkülönböztesse, anélkül hogy ezzel előzetes (alacsony vs magas, népszerű vs komoly) értékelést sugallna (idézi Späth 1983: 52.). Egyrészt azonban aligha lehet úgy tekinteni e fogalom párra, mint ami nem eleve a műfajt értékeli, hiszen az első kategóriát „harmonizálásra” hajlóként, a másodikat „realisztikusabbként” jellemzi. Másrészt az általa mimetikusként leírt műfajok jelentős része mutat bizonyos „formalizáltságot” (szonett, eposz, klasszicista tragédia stb.), arra azonban Cawelti nem tud választ adni, miért volna ez a krimi esetében „antirealistikusabb”, mint az említett műfajokban. A formalizáltság mindazonáltal fontos a detektívtörténetben (a műfaj „okkal” volt a strukturalisták kiemelt területe), de finomabb reflexiót igénylő kérdés. Cawelti megmarad abban a szemléletmódban, amely az irodalmat – Iserrel szólva – a valóság tanúbizonyságaként fogja föl, a referencia leképezésének természetlen vitájába bocsátkozva.

Hasonló törekvésként értékelhető Hans Friedrich Foltin (idézi Nusser 1991: 9.), aki irodalomszociológiai és kommunikációelméleti alapon, írás és terjesztés szempontjait is figyelembe véve populáris és elit irodalom kétosztatú modellje helyett *Dichtung* (költészet), *Unterhaltungsliteratur* (szórakoztató irodalom) és *Trivallliteratur* („populáris” irodalom) hármását különbözteti meg. Az ő koncepciója sem mentes mindamellett a Cawelti kapcsán említett „leképezéstől”. Az *Unterhaltungsliteratur* eszerint „realisztikusabban” formálja meg a lelki és szociális problémákat és az ezekből adódó konfliktusokat, mint a *Trivallliteratur*. Ezen kíván felülkerekedni Helmut Kreuzer, a horizontális értékelés feladását, illetve vertikális, sokrétű szempontrendszer alapján differenciált, történeti, szociológiai és kommunikációs funkciók összefüggésében végzett vizsgálatot sürgetve. A *Trivallliteratur* elnevezést pedig, mint javasolja, termékenyebb volna esztétikaiból történetivé átértelmezni (Kreuzer 1967). A *trivialis* nem esztétikai-normatív, hanem korhoz kötött fogalom, és összefügg az irodalomkritikai megfontolásokkal.

A detektívtörténetnek az irodalomtudományos diskurzusban elfoglalt periferikus pozíciója ellenében (a posztmodern irodalomban kerül elméleti szinten is igazán az érdeklődés előterébe) számos szerző lépett föl, általában maguk is krimiírók. Arra törekedtek, hogy a detektívtörténetet valamely, a kánon középpontjában álló irodalmi hagyomány szerves vonulataként írják le, ezáltal azonban éppen azt a kánont erősítve meg, annak érvényességét ismervé el, amely ellen föllépnek. Dorothy Sayers például *Aristotle on Detective Fiction* címen 1935-ben tartott előadásában azt kívánja bizonyítani, hogy Arisztotelész a *Poétikában* a tragédián valójában a detektívregényt érti (Sayers 1992). Ennek igazolásához azt az eljárást érvényesíti, hogy a tragédiakoncepció felől értelmezi a műfajt, miközben eltekint attól a korántsem csupán „formai” tényről – mellőzve Arisztotelész irodalomfelfogásának fontos mozzanatát –, hogy még a XVIII. században is Fielding a *Tom Jonest* prózában írott költeménynek nevezte, hogy érvényt szerezzen neki.

Hasonló törekvésként említhető meg Gilbert Keith Chesterton 1901-es, *A Defence of Detective Stories* című munkája, amelyben a detektívtörténet népszerűségét fejti ki. Szövegében visszhangzik Sir Philip Sidney *A Defence of Poesie* című írása, amelyben a költészetet védte a puritán támadásokkal szemben, legitimálni kívánva azt. Ez a cél vezeti Chestertont is. A krimi a nagyváros „románának” nevezi, „a populáris irodalom legkorábbi és egyetlen formájá[nak], amelyben a modern élet költészete kifejeződik”. A káosz, mégpedig

a „tudatos erők” káosza és a rend közötti harc modern változata.¹ Chesterton ezzel a műfaj értelmezésének fontos vonulatát vezeti be: a bűntény a mű világrendjét borítja föl, amelyet végül a megismerés állít helyre. A káosz és a rend harca, a bűnös felfedezése és bűnhődése Chesterton számára egy kifejezetten teológiai dimenziót is magában foglal, ami nemcsak elméleti írásaiban, hanem detektívtörténeteiben is jelentkezik, hiszen nyomozója jellemző módon pap (Pater Brown). Hasonló felfogást képvisel Auden, aki a krimi katartikus hatásáról ír. Szerinte a detektívregény tipikus olvasója olyan ember, aki mélyen gyökerező büntudattól szenved. A műbeli közösség szerinte ártatlan, a kegyelem állapotában él, s a gyilkosság ezt a rendet zökkenti ki, amelyet azután letartóztatása ismét helyreállít (Auden 1962). Erik Routley detektívtörténet és puritanizmus kapcsolatáról írt könyvet, amelyben az olvasást a stabilitás elvesztésének gondolatával való játékként írja le (idézi Späth 1983: 38.).

A „klasszikus” detektívtörténet kapcsán – az elsősorban Conan Doyle, Agatha Christie, Dorothy Sayers (és általában a brit *Detection Club*) nevével fémjelvezhető vonulatot értve ezen – számos szerző hangsúlyozza a racionális gondolkodást és a logikus következtetéseket. Régis Messac például az 1920-as évekig követi e műfaj alakulását, s a természettudományos gondolkodás növekvő hatásával, befolyásával magyarázza egyre nagyobb népszerűségét. Másrészt a joggyakorlat változásai is döntő szerepet játszottak abban, hogy a nyomozást, a bűntény körülményeinek felderítését a nyomok, jelek szemiotikai vizsgálatára alapozták. Ahogyan fokozatosan eltörölték a kínvallatást, az így kicsikart beismerő vallomást a tárgyi bizonyítékok és az ezekből „levont” következtetések pótolták. Azaz olyan episztemológiai paradigma alakul ki – ami korántsem pusztán jogtörténeti kérdés, hanem a bűnről való beszédet meghatározó változás –, amelyben a jelölők, nyomok olvasása lehetővé teszi egy másként hozzáférhetetlennek gondolt valóság megragadását. A detektívtörténetben csalfa illúzióként lepleződik le a XVIII. századi *Kriminalgeschichte* meggyőződése, hogy a tettes vallomása a bűntény egyetlen és teljes igazsága.

Míg Messac a természettudományos gondolkodással, addig Richard Alewyn a gótikus regénnyel összefüggésben tárgyalja a detektívtörténetet. A „racionális” nyomozással szemben a rejtélyelemet, a homályossá tételt hangsúlyozza, mondván, az olvasó a „túlracionalizált” világban a bizonytalanság és a félelem érzéseit keresi. Itt állítja párhuzamba a gótikus regénnyel: mindkettő középpontjában „megmagyarázhatatlan” esemény áll, amelyről kiderül, szörnyű bűntények következménye vagy előjele, gyökerei a múltba nyúlnak vissza, de

¹ Chesterton http://chesterton.org/gkc/murderer/defence_d_stories.htm

megoldódik, amikor a bűnös lelepleződik (Alewyn 1983: 74–75.). A gótikus regények tehát általában hasonlóan a bűnös leleplezésével és a rend helyreállításával végződnek. *Az otrantói kastély* szemléletes példa arra, hogy a bűnös leleplezése itt is teológiai dimenzióval függ(het) össze. Alewyn elgondolásával párhuzamba állítható Pierre Boileau és Thomas Narcejac *Le Roman Policier* című könyve, amelyben a detektívtörténet alakulásában racionalitás és irracionalitás kettősségét állítják a középpontba. A kettő egymás ellenében bontakozik ki: ha a felfoghatatlan nem képes sakkbán tartani az értelmet, a műfaj elveszíti legeredetibb sajátosságát, a csodát, az elkápráztatást (idézi Späth 1983: 40.).

A „fantasztikus” és a „reális” közötti oszcillálás megállapítása kapcsán további reflexiót igényelne azonban (mind Alewyn, mind Boileau és Narcejac esetében ez kelt leginkább hiányérzetet), hogy ezek inkább viszonyfogalmakként, a műben kirajzolódó viszonylatként értelmezhetők (ennek irányába mutat Rosemary Jackson fantasztkumkönyve; Jackson 1981), semmint „kívülről”, „előre” bevihető oppozícióként. Termékenyebbnek mutatkozik Stefano Tani megközelítése, aki hasonló ellentétpárt dolgoz ki, és a *Newgate Calendarral* kezdve vizsgálja, hogy ezek miként fonódnak össze, illetve feszülnek egymásnak (1984: 3–4.). E feszültség alakulását szemlélteti a detektívtörténet vonulataiban, s mivel, mint írja, a gótikus regényekre rátelepednek az irracionális elemek, ezek kevésbé fontosak számára. Dupin kettős énjét irracionális és racionális kettősségének, majd a detektívtörténet-hagyomány „mechanikus” és „intellektuális” vonulatának felelteti meg (i.m. 16–17.).

A racionalizmus kiemelésével függ össze az egyén hangsúlyozása. Stephen Knight szerint például (1980) a detektív az individualizmus értékeit testesíti meg. Walter Benjamin Baudelaire-ről írott könyvében (*Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*) abban a vonatkozásban érinti a detektívtörténetet, hogy a nagyvárosi tömegben eltörlődik az individualitás, mert az névtelenséget biztosít a bűnöző számára, de a krimi felfedi a tettest, kiemeli a tömegből az általa hátrahagyott nyomokon keresztül. A detektívet olyan figuraként közelíti meg, aki ellenőrzést jelent a fenyegető és átláthatatlan környezet fölött, mert nézőpontjából helyreállítható a város olvashatósága, értelmezhetősége. Ez a nagyváros olvashatóságának kérdéséhez vezet, és ezen az irányvonalon bontakoznak ki a feminista érdekeltségek is (eltekintve az egyes feminizmusok különbségeitől, hogy fő irányjaiban láthatóvá válnak a problémák; vö. Munt 1994: 197–206.). Egyes koncepciók a patriarchátussal való harcra írnak le a feminista nyomozó munkáját, más szerzők arra helyezik a hangsúlyt, hogy a krimiben a nők ellen elkövetett bűnök kimondhatóvá válnak a nyilvánosság

szférájában. A krimi konvenciói ebben az összefüggésben úgy értelmezhetők, hogy a centrális figura, a kizárólagosság igényével fellépő nézőpont, a nyomozásban megtestesülő racionalitás és a konklúzióval záródó lineáris elbeszélés mind maszkulin jellegű (vö. McCracken 1998: 60.). Albert Klein például a brechti epikus színház modelljére hivatkozva a nyitott befejezés mellett tör lándzsát, hogy az olvasót cselekvésre sarkallja.

A benjamini gondolatmenethez azonban elsősorban az kapcsolódik, és az teszi kérdéssé a kimit a feminizmus (és az ún. *lesbian, gay* és *queer studies*) számára, hogy e műfajban meghatározó az észlelés, lehetővé téve a szemlélés, megfigyelés mechanizmusaira való rákérdezést. A krimi feminista megközelítése a tekintet politikáját vizsgálja, a detektív logikus, „episztemológiai” tekintetét. Másrészt a nyomozást az identitás feltárásaként és egyúttal megalkotásaként értelmezi. A detektív énje büntény és törvény közötti pozíciójából adódóan mozgásban, alakulásban van, határai átjárhatóak (McCracken 1998: 71–72.). A kriminarratíva ezen a horizonton nyit távlatokat az új identitások megalkotásának kérdéséhez.

A feminista irányhoz is kapcsolódik, de külön említendő a műfaj pszichoanalitikai megközelítése. A feminista diskurzusban ez azért fontos, mert a pszichoanalitikus jeleket, szimbólumokat értelmező nyomozó, aki retrospektíve hoz létre egy narratívát, hogy ezáltal belső eseményeket értsen meg (Munt 1994: 206.). A krimi fontos szerkezeti sajátossága az ismétlés, hiszen a detektív egyrészt a nyomozás során törekszik a bűnöző lépéseinek megismétlésére, másrészt a jellegzetes záró „rekonstrukció” a büntett identikus eljáratására hivatott. Geraldine Pederson-Krag (1983) Freud „Farkasembere” nyomán állapítja meg, hogy a kimit az „ősjelenet” foglalkoztatja, amikor a gyermek először megfigyeli, képzeletben vagy valóban, szülei szexuális együttlétét. Ezt a pszichoanalitikus fogalmat megfelelteti a krimiben a bűnös cselekedetnek, a megfigyelő detektívnek és az értelmezendő megfigyeléseknek.²

Az ideológiakritikai és a szociológiai megközelítés a kapitalista társadalommal köti össze a detektívtörténetet. Ernst Kämmler 1962-ben írott tanulmányában azt fejti ki, hogy a tőkés országokban élő detektívregegy a szocialista országokban nem létezik. Története és konvenciói rávilágítanak, írja, hogy a kapitalizmus gyermeke: a bűnügyek a magántulajdont és az annak megvédésére szolgáló társadalmi rendet támadják, a motiváció jellegzetesen a pénzhez kötődik. A bűnügyet mindig a magádetektív oldja meg, egyedül, a társadalom

² Fontos megemlíteni Lacan írását a *The Purloined Letter* [*Az elloptott levél*] című Poe-novelláról, amelyben azt vizsgálja, hogy a nyelv mozgása hogyan határozza meg a szubjektum identitását, a jelölők rendszere miként jelöli ki helyét (Lacan 1983); ez az elemzés vonta maga után Jacques Derrida, Shoshana Felman és Barbara Johnson értelmezéseit, értelmezésláncolatot hozva létre.

támogatása nélkül. Ezzel szemben a krimi szocialista változatában az állami szervek az emberek közreműködésével fogják el a bűnözőt, és Kámmel elképzelhetetlennek tartja, hogy a nyomozás egy kívülálló privát teljesítménye volna, akár a rendőrség munkájának ellenében (Kámmel 1983). Nálunk érdekes módon merült föl a politikai viszonyok, társadalmiság, kulturalitás és a krimi összefüggésrendszere például Tar Sándor *Szürke galamb* című regénye kapcsán. Angyalosi Gergely a következő szempontra világított rá: „Felvetődik a kérdés, hogy a rendszerváltozás előtt lehetett volna-e ilyen krimit írni. Szerintem nem. Akkor a rendőrség politikai struktúráját is ábrázolni kellett volna, és az megölte volna ezt a kicsit misztikus, kicsit fantáziáló rétegét a szövegnek.” (Angyalosi et al. 1996: 88.)

Noha Kámmel írása az irodalmat kizárólag külső instanciák leképezéseként fogja fel (ez a szocialista realizmus egyik alapelve), az mégsem hagyható figyelmen kívül – mint Bennett kapcsán erről főttebb szó esett –, hogy annak is ki kell egészítenie a vizsgálódást, a kultúra hogyan alakítja az antropológiai lényt. Ilyen jellegű elemzésre vállalkozik Colin Watson, aki azt a célt tűzi maga elé, hogy föltárja a brit társadalom meggyőződéseit és attitűdjeit, amely számára a detektívtörténetek készültek (Watson 1971). Arra a kérdésre keresi a választ, hogy milyen igényekkel és tágan értelmezve milyen szociológiai okokkal magyarázható e műfaj töretlen népszerűsége. Viktória királynő uralkodásának utolsó éveitől figyelhető meg, hogy a regényolvasást egyre kevésbé tartják megvetendő időtöltésnek, és Watson invenciózusan mutatja meg a regénnyel, majd közelebről a detektívtörténettel összefüggő gazdasági tényezőket és piaci mechanizmusokat. Az elutasítás ellen ugyanis, írja, *gazdasági* szempontok szóltak, hiszen az ipari forradalom által a kereskedelem látókörébe hozott árucikk lett. Megvilágító eredményekre jut azoknak a kulturális technológiáknak a kifejtésében, amelyek a külföldi, különösen az ázsiai és német szereplők, a drogok, a fegyverek, a női alakok szerepeiben (a romantikus hösnőktől a dolgozó nőig) bekövetkezett változások és a nyomozó státusa kapcsán működnek. Hangsúlyozza az intézményi rendszer fontosságát, amelyben a mű létrejön, amely terjeszti, és amely befogadja.

A detektívtörténet iránti posztmodern érdeklődés összefügg azzal a Leslie Fiedler által a *Cross the Border – Close the Gap* című, jelentésem módon először a *Playboy*-ban (1969-ben) közzétett írásában kifejtett elvvel, hogy a magas és a mély kultúra megkülönböztetésének meg kell szűnnie. Az Eliot-féle kor elmúlt, a „klasszikus” mű fogalma lezárult, klasszikus és populáris mű szakadékanak el kell törlnödnie. A mű értékét ne elit és populáris hierarchikus struktúrája határozza meg (Fiedler 1972), aminek igényében Fiedler hangsúlyos szociális

retorikát is működtet. A posztmodern tehát nemcsak a kanonizált regényhagyományt tekinti beszélgetőpartnernek, hagyományérzékenysége kiterjed a tradíció egészére. Mindazonáltal ez, szögezi le Bényei Tamás, nem a művészet „demokratizálásának” jele; ugyanis a „népszerű regényformák a posztmodern irodalomban mindig erősen intellektualizált módon jelennek meg, a regénytradíció egészével folytatott poétikai dialógus kontextusába helyezve” (2000: 48–49.). Másfelől, Aleida és Jan Assmann nyomán, azt is figyelembe kell venni, hogy a hagyomány a visszatérés során megváltozik (2001: 99.): a posztmodern, illetve a metafikciós irodalom válogatáshoz, szűkített metszethez folyamodik, amikor a krimi fogalmát megalkotja és használja, mert „a kanonizáló visszatérés mindig az *azonosulás aktusát* jelenti” (i.h.).

A posztmodern elméletei között is említést kell tenni a fönt Iser nyomán „tanúbizonyoságnak” nevezett irányzatról. Patricia Waugh szerint a krimi azért kerülhetett olyannyira előtérbe, mert különösen alkalmas az olvasói elvárások feltérképezésére, az azokkal való játékra. Úgy véli, a műfaj már nem a rendet, hanem „mind a világ felszínének, mind mélystruktúráinak irracionálisát fejezi ki” (példája Robbe-Grillet, Borges, Spark stb.) (1984: 83.). Linda Hutcheon ennél jóval termékenyebb megközelítése (1980: 71–76.) az olvasás felé viszi tovább a gondolatmenetet. Hutcheon a „klasszikus” detektívtörténet három fő sajátosságát emeli ki: a forma öntudatosságát, erős konvencióit és az olvasás hermeneutikai aktusának fontos textuális funkcióját. Robbe-Grillet vagy Borges e konvenciókat használják ki és helyezik új kontextusba. Hutcheon számára azonban a harmadik sajátosság lesz igazán fontos. A detektívtörténet az olvasó aktív közreműködését kívánja meg, hiszen kétszeresen is értelmezési folyamat: a mű értelmezéséé, mint minden irodalmi mű esetében és egy rejtély értelmezéséé (Barthes-tal szólva, a hermeneutikai kód jelentékeny szerepe folytán). A szűkebb értelemben vett nyomozás és az általában vett szövegértelmezés egymásra vetítése, egymásba játszsza az, írja Hutcheon, amit a „nárcisztikus metafikció” különösen kihasznál.

Más irányból, de az olvasás aktusára irányul a fenomenológiai megközelítés, arra, hogy az olvasók hogyan realizálják, Ingardennel szólva, hogyan konkretizálják a művet. Karlheinz Stierle – bár magát a detektívtörténetet nem – a „kvázi pragmatikus” olvasással leírt „populáris regény” befogadását tárgyalja, amit „mimetikus illúzióval” jellemez (1980: 84–88.). Az olvasón olyannyira erőt vesz a szöveg illuzórikus referenciális ereje, hogy elveszíti a mű szöveg voltának tudatosságát. Stierle szerint minden fikcionális szöveget lehet „naivan” olvasni, de a populáris irodalom kifejezetten erre számít. Ez ugyanis, érvel Stierle, arra ösztönzi az olvasót, hogy illuzórikus világot alkosson, érzelmi és képzeleti sztereotípiákat hív

elő, miközben elleplezi ennek „eredeténél” a nyelvet. Az olvasás csupán eszköz az illúzióteremtés céljához. „A tudatos befogadás magasabb formáitól” el van szigetelve, ugyanis a kompetens olvasás túllép rajta, figyelmét a fikcionalitásra irányítja. Ahogyan a populáris regény a „kvázi pragmatikus” olvasásra számít, úgy bizonyos művek kifejezetten az utóbbi, a reflexív olvasást kívánják meg (Flaubert, Proust, Joyce). Stierle a mű illúzióteremtő erejének való önátadást és a szövegiségre irányuló figyelmet két, egymás utáni lépésként írja le. Ricoeur nagyon hasonló ellentétpárt dolgoz ki, azzal a korántsem jelentéktelen különbséggel, hogy a kettő egyidejű feszültségéről ír,³ míg Stierle a „kvázi pragmatikus” olvasás kijavításáról (1980: 100.). Felmerül egy másik fontos kérdés: Stierle szerint ezt az olvasást illusztrálja Don Quijote, akinél a fikció olyannyira illúzióba vált át, hogy elfoglalja a valóság helyét. Eszerint a „kvázi pragmatikus” olvasás a szöveg fiktív voltáról sem vesz tudomást. Stierle tehát azt állítaná, hogy a populáris irodalom ne tartalmazna olyan – Iserrel szólva – jelzéseket, amelyekkel a szöveg bejelenti önnön fikcionalitását? A szöveg mint *mintha*-konstrukció szempontjából termékenyebb ugyanis Iser koncepciója a fikcióképző aktusok határsértő jellegéről. Eszerint a túllépett mező, az empirikus világ nem szűnik meg, odaértve jelen van, még ha a semmisség állapotában is.⁴ Stierlét hermeneutaként mégis az a kérdés vezeti, hogy a szöveg maga milyen olvasásmódot vár el, azt előfeltételezve, hogy az műimmanens sajátosság, és nem a történetiség kiszolgáltatottja.

A detektívtörténet XX. századi megközelítéseinek körvonalazásából az rajzolódik ki, hogy ma a kriminek az olvasásméletekkel való sokréttű, mind a nyomozás ismeretelméleti kérdéseit, mind az olvasói értelmezést termékenyen megközelíteni képes kapcsolatrendszere nyithat távlatokat. A „klasszikus” detektívtörténetbeli nyomozás olvashatóvá tételként való interpretációja – mint a műfaj kánonképző stratégiája – nem csupán azt világítja meg, hogy miként kérdez rá narratíva fogalmunkra, a múlthoz való hozzáférés lehetőségeire, módozataira és ezzel összefüggésben az értelemképzésre, hanem lehetővé teszi a krimi kulturális, történeti szempontok mentén való újragondolását. Ez lehet az a horizont, ahonnan meghaladható a

³ „Az tehát a 'jó' olvasat, amely az olvasónak minden, a szöveghez és annak utasításaihoz való hozzájárulási kísérletére egyszerre enged meg valamilyes illúziót (ez a Coleridge javasolta '*willing suspension of disbelief*'), és vállalja az értelemtöbblet (surplus de sens) által kiszabott cáfolatot, a mű többértelműségét. [...] A műtől való 'jó' távolság az, amelyben felváltva válik az illúzió ellenállhatatlanná és tarthatatlanná. Ami e két ösztönzés egyensúlyát illeti, az sohasem befejezett.” (Ricoeur 1999: 334.)

⁴ „[A]z olvasók tudják, hogy idézőjelbe kell tenniük az olvasottakhoz kapcsolódó természetes reakcióikat. De mindez nem jelenti és nem is jelentheti azt, hogy ezeket a természetes magatartásformákat meghaladhatnánk vagy elfeledhetnénk, hiszen nem hagyhatjuk őket magunk mögött. Inkább amolyan virtuálissá változott hátteret alkotnak, mely latens összehasonlítási alapként vagy próbaköként elengedhetetlen a szövegvilág megemésztéséhez.” (Iser 2001: 279–280.)

„tanúbizonyyságként” felfogott irodalom fogalma, és megszólaltathatóvá válik – a történetileg és szociológiailag is különböző olvasóközönségeknek – e minden „konvencionalitása” mellett roppant heterogénnek és eltérő irányokból újraértelmezhetőnek bizonyuló műfaj iránti igénye.

A detektívtörténet vázolt irodalomtudományi megközelítései között – más-más irányból – az olvasáselméleti érdekeltséget szemléltette Hutcheon és Stierle. Ahogyan a strukturalista szerzőket lenyűgözte, hogy a „klasszikus” krimiben az egyes motívumok pozíciója „tökéletesen” definiálható, úgy a nyomozó olvasása is olyan strukturalista alapelven nyugszik, amely figyelmen kívül hagyja „a szöveg előttjét és utanját” (Ricoeur 1999: 256–257.). A műfaj strukturalista értelmezéseinek kiemelése azért lényeges, mert „az olvasó és az olvasás felé forduló figyelem részben a strukturalizmus és a szemiotika által bátorított orientációnak köszönhető” (Culler 1997: 40.), mivel „azt a logikát írja le, melynek alapján jelentések születnek” (Barthes-ot idézi Culler 1997: 41.). Ha az olvasón, „ezen a vitatott figurán futnak össze napjaink kritikai vitájának ellentmondó állításai és leírásai”, állapította meg Culler (i.m. 40.), akkor ez megkívánja a nyomozó ilyen szempontú vizsgálatát. William W. Stowe kínál leginkább olvasáselméletinek nevezhető elemzést: a nyomozás két modelljét, a szemiotikait és a hermeneutikait különíti el (1983).

A disszertáció tárgyát a kortárs magyar bűnügyi irodalom episztemológiai és olvasáselméleti szempontú megközelítése képezi. A megismerési folyamat előtérbe helyezése lehetővé teszi a megfigyelés, a látás történeti konstrukciója, az olvasás, ehhez kapcsolódóan a tér-, idő- és a narratívafogalom, a titok, a múlt hozzáférhetősége, a tettes rögzíthetőségének mediális feltételezettsége kérdésirányainak mentén e műfaj szélesebb kulturális és történeti összefüggésrendszerben való vizsgálatát. A megfigyelés és a látás „modelljei” (Crary) elválaszthatatlanok a tudás újraszerveződésétől, attól, hogy eltérő megismerési módokat jelölnek ki. A műfajfogalommal együtt járó esetleges csapdákat elkerülendő szükséges a detektívtörténet fogalmának tágan értelmezett kulturális szempontok mentén való, a foucault-i diskurzuselemzés belátásait is szem előtt tartó újragondolása. A disszertáció ismeret-, jel- és olvasáselméleti megfontolások alapján határozza meg a nyomozás paradigmáit.

A disszertációban kialakított paradigmák fogalmát Thomas S. Kuhn nyomán használom, koncepciója termékeny, távlatokat nyitni képes mozzanatainak érvényesítésére törekedve. A detektívtörténet így annak a kérdésnek a mentén gondolható újra, hogy a *történetileg* felépülő megismerés milyen, a tradíció által számára áthagyományozott előfeltevésekből indul ki. Ezek tanulmányozása rávilágít arra, miként határozzák meg, „mi

számít ténynek és mi magyarázatnak, mely események jönnek számba valódi problémaként és melyek nem” (Kisiel 2001: 95.). Ezáltal árnyaltabban írható le a nyomozás „az elvárások elvi modelljei” (i.h.) keretében, arra helyezve a hangsúlyt, hogy milyen előfeltevések és eljárások nyomán válik a múlt *ismertté* és *érthetővé*. A nyomozás ismeretelméleti paradigmáinak célul kitűzött vizsgálata azzal a módszertani következménnyel jár, hogy a fenti kérdéssírányok érvényesítése érdekében műfaji meghatározások helyett (de bizonyos kánonalakító erővel bíró műfajképző jegyeket, például a *Kriminalgeschichte*, a „klasszikus” *detektívtörténet* esetében kifejtve) az elemzett szövegtörzset kiszélesítésére törekszem. Todorov fantasztikumról írott könyvével ellentétben – amelynek elején kifejti, „célunk nem az, hogy az egyes szövegek egyedi elemeit kiemeljük, hanem hogy felfedezzük a szabályt, mely több szövegben is működik, és azokat a »fantasztikus mű« elnevezéssel ruházza fel” (2002: 7.) – a disszertáció az epizmológiai horizontok elmozdulásait és a bűnről való beszéd alakulását vizsgálja.

A nyomozás ismeretelméleti paradigmái meghatározásának alapját az képezi, hogy a művekben miként definiálódik a bűn(tény) mint ismeretlen: a titok milyen konstrukciójába íródik, és nyelvtanilag milyen hozzáférhetőséget tesz lehetővé (a szöveg, a nyom fogalma); a nyomozás mint megismerő és Walter Benjamin nyomán mint olvasási eljárás; és a megismerő–megismerendő viszonyrendszere. Ezek értelmében határozom meg a vallomásos, a szemiotikai, a hermeneutikai, a dekonstruktív paradigmákat; és a mediális paradigmát, amely a láthatóvá tétel egyetemessé tett igényével és ennek mediális feltételezettségével összhangban kilép az írás és a papír médiumából (tudniillik a film médiumát „követeli meg”), ezért a szemiotikai paradigmát tárgyaló fejezetben érintőlegesen vizsgálom.

Kuhn paradigmafogalma (és tekintetbe véve Clifford Geertz kultúrafogalmának belátásait) lehetővé teszi a detektívtörténetekben és tágabban a bűnirodalomban érvényesülő megismerés adott és állandóan alakulásban lévő, dinamikus és a megismerő teljesítményét az érdeklődés homlokterébe állító fogalmaként való megközelítését – hiszen „egyetlen paradigma sem oldja meg soha teljesen a kutatás összes problémáját” (Kuhn 2002: 88.). A paradigmákban egyszerre vizsgálom az őket alkotó struktúrákat és azok újraértelmezéseit. Clifford Geertz szempontjai pedig arra irányítják a figyelmet, hogy az ember szimbolikusan előzetesen strukturált világban, a maga által létrehozott jelentsstruktúrákban mozog, amelyek vissza is hatnak (többek között) a megismerés lehetőségeire. N. Kovács Tímea így fogalmaz:

A szimbolikus rendszerekből felépülő kultúra szabályozza a világ megtapasztalását, mederbe tereli a viselkedést, mintát és példát, orientációt és eligazodást nyújt, egyszerűen létrehozza az embert, aki a maga részéről alkalmazza, átforgatja, újraalkotja e szimbolikus formákat, »belakja«, megteremtí a kultúrát. A szimbolikus mintákat, modelleket létrehozó ember megteremtí őt magát konstituál

kereteket és képességeket, vagyis nincsen kultúrától független emberi természet, ahogyan kultúra sincsen az ember nélkül. [...] A geertzi kultúrakoncepció nagy újdonsága, hogy az embert nem úgy jeleníti meg, mint aki merev gondolkozás- és cselekvési módok foglya, valamilyen örökség mechanikus reprodukálója, vagy egy rendszer determináltja; az ember ebben az elméletben egyszerre alkotója és alkotása a kultúrának. (N. Kovács 2007: 99.)

Kuhn természettudományi vonatkozásban dolgozta ki elméletét, amely – mindenekelőtt a paradigmaváltás – a jelen összefüggésben bizonyos módosításokat tesz szükségessé. Kuhn e fogalma a tekintetben rendkívül megvilágító, hogy ezen – mint írja – „a tudományok fejlődésének azokat a nem kumulatív eseményeit értjük, melyek során valamely paradigma szerepét részben vagy egészen átveszi egy vele összeegyeztethetetlen, új paradigma” (2002: 100.). Vizsgálom a bűnügyi irodalomban paradigmaváltást szükségessé tevő mozzanatok, amelyek jelentkezhetnek a nyelvfelfogás, a jel, az ismeretlen (a titok) fogalma, a megismerő és a tárgy viszonyának, az „ismétlés” (azaz a nyomozásban születő történet mint a bűntény „megismétlése”) működésének síkján. Tanulmányozom, hogy miként merülnek föl anomáliák, és hogy ezek definiálását – az elvárásokhoz képest – miként határozza meg az előzetes fogalmiság; s így módon hogyan készítenek végső soron a paradigma a maga átértékelésére. A kuhni „összeegyeztethetlenségre” világít rá számos elemzés: például a szemiotikai paradigmát egy eredendő „hermeneutikai” kérdés nyomán *elutasító* András Sándor-regény (*Gyilkosság Alaszkában*), vagy a szemiotikai paradigma leképezésigényét, „ekvivalenciaelvét” *dekonstruáló* *Nem szeretném, ha fájnál!* című Tandori Dezső-mű. Ezek az elemzések rámutatnak, hogy az előfeltevések, amelyek a megismerés, a tudás irányait jelölik ki, korántsem merevek, ellenkezőleg: változásra készek és készítenek.

A detektívtörténet esetében ugyanakkor a paradigmaváltás nem rendelkezik azzal a kizáró jelleggel, amelyet Kuhn a természettudományi kutatás kapcsán ír le. A bűnügyi irodalom ismeretelméleti paradigmái tekintetében nem érvényesül az, hogy „ha egyszer egy tudományos elmélet paradigmává emelkedett, csak akkor nyilvánítják érvénytelennek, amikor már van egy helyettesítésére alkalmas, másik elmélet” (Kuhn 2002: 86.). Ezt cáfolja például Jósika Miklós *A szegedi boszorkányok* című művének szemlélete vallomások és szemiotikai paradigma feszültségében, de nem előbbi „érvénytelenné” nyilvánításában. Hasonló módon a hermeneutikai paradigmát tárgyaló fejezet Jókai Mór-, Ambrus Zoltán- és Kondor Vilmos-elemzései is azt mutatják meg, hogy e művek miként lépnek vissza a hermeneutikai szemléletforma következetes végiggondolásától, annak tagadása nélkül azonban – ez volna ugyanis a szemiotikai paradigma meggyőződése –, hogy a cselekmény éppen annyira „eredménye”, mint „tárgya” a nyomozásnak. Más szóval a bűnügyi irodalomnak nincsen

egyetlen domináns paradigmája. Különbőféle paradigmák érvényesülhetnek a szinkronicitásban, ahogyan erre a fejezetek számos példát kínálnak. A prózapoeitikai hagyományok alakulása pedig azt a jelenséget is előhívhatja, hogy a magyar irodalomban előbb látszottak jelentkezni például a hermeneutikai paradigma kérdései, mint a szemiotikai paradigma meggyőződésai (amint erre mind Agatha Christie 1930–40-es évekbeli fordításai, mind a hermeneutikai paradigmát tárgyaló fejezet Jókai- és Ambrus-elemzései rávilágítanak).

A nyomozás paradigmáinak ez az értelmezése és a fentiek szerint leírt működése azok újraértelmezésének lehetőségét és kiemelkedő prózapoeitikai potenciáljának tárgyalását is maga után vonja, amit a kortárs irodalom kiválasztott műveiben elemzek. Ebben az értelemben a valóságot a valomáson keresztül „közvetlenül” hozzáférhetőnek tekintő *Kriminalgeschichte* műfaja, amely Darvasi László munkásságában, interpretációjában a kortársi magyar irodalom bündiskurzusaiban kiemelt, párbeszédképesnek bizonyuló helyet foglal el, kiindulópont az episztemológiai problémaként megalkotott bűn fogalma és irodalma „felé”. Az ismeretelméleti paradigmák definiálása, a meghatározó kérdésirányoknak és a kérdésfeltevések módjának megvilágítása céljából tehát témám a kortárs magyar irodalom mellett egyaránt megköveteli külföldi, régebbi magyar és más műfaji kódokat is érvényesítő művek tanulmányozását. Az episztemológiai paradigmák meghatározása mellett azok (újra)értelmezését is bemutatom a kortárs magyar irodalom különféle kezdeményezéseiben.

A megismerés különböző paradigmáiban további interdiszciplináris kérdések mentén az olvasás sokrétű problematikája bontakoztatható ki. A szemiotikai paradigmát vizsgáló, „*A gyilkosságról mint a szépművészetek egyikéről*” című fejezet Agatha Christie 1930–40-es évekbeli fordításából kiindulva tárgyalja a szakirodalomban általában „klasszikus” krimiként hivatkozott műfajt. Ez mind a korabeli szabályzatokban történő kodifikálása, mind kánonképzőnek és újraértelmezéseket követelőnek bizonyuló karaktere folytán fontos hivatkozási pont. Mint Stefano Tani megállapítja, „a detektívtörténet műfajában minden újítás arra az áramlatra adott reakcióként ment végbe, amely régóta uralkodó volt, és amely később zártnak mutatkozott a variációkkal szemben” (1984: 36.). A „klasszikus” detektívtörténet elsősorban a brit *Detection Club* szerzőihez kapcsolódik, de Magyarországon a fordítások és a kiadások tekintetében egyaránt Agatha Christie dominanciája figyelhető meg. Ellery Queen, Anthony Berkeley egy-egy műve mellett ezért e paradigma világirodalmi példái körében Christie-re összpontosítok, hiszen e vonulat alkotói közül ő az, akinek művei 1930-tól kezdve (az 1950-es évek kivételével) folyamatosan jelen voltak és vannak a magyar könyvpiaccon.

A szemiotikai paradigma műtfogalma egy fontos mozzanatban Hans Blumenberg hagyományfogalmát idézi fel, amely, szögezi le, nem reliktumokból áll (2000: 373.). Ennek nyomán Aleida Assmann oly módon állítja szembe a reliktumot és a tradíciót, hogy az előbbi által konnotált elmúlttá és idegenné válás „a tradíció ellentétét képezi”. A tradíció ebből az aspektusból biztosítékok rendszerét alkotja „az élet szétesésre, elveszésre, megszakadásra, felejtésre irányuló, valószínű és immanens tendenciájaként értett idő ellen”. Hangsúlyozza: a hagyomány „különleges óvintézkedéseket és erőfeszítéseket követel meg a kontinuitás létrehozásához és megszilárdításához”.⁵ Az ismeretek rendjeként értett folytonosság megteremtésének e koncepciója hívja fel a figyelmet a fejezet középpontjában álló narratíva- és titokfogalomra, múlt és jelen közötti közvetítés különféle ismeretelméleti, tudományfilozófiai és mediális feltételezettségű kérdéseire. Christie 1930–40-es évekbeli fordításai kapcsán mindezek annál élesebben merülnek fel, mivel a bűn irodalmi kódolhatóságát a korban mindenekelőtt német és francia minták határozták meg. A korabeli ponyvafordítói gyakorlat lehetővé tette a történetformálás átalakítását, szövegrészek kihagyását és betoldását, ezért e fordítások „szövegközeli” vizsgálata révén feltárható a korabeli magyar bűnügyi irodalom kulturális környezete, uralkodó reprezentációk megerősítése és más jelentések kiszorítása, valamint a bűnkonstrukciók hagyományainak érintkezései és feszültségei. Külön figyelmet fordítok a „klasszikus” detektívtörténet korabeli magyar recepciójának bemutatására, valamint a műfaj strukturalista elemzéseire, amelyek rámutatnak számos, a későbbiekben újraértelmezést követelő előfeltevésre és eljárásra.

A titok fogalmát a gótikus regényhagyomány felől közelítem meg, elhelyezve mind Ann Radcliffe *terror* és *horror*, mind Tzvetan Todorov *különös*, *fantasztikus* és *csodás* koncepciójának keretében. Ez a Christie-fordítások jó néhány „átírásának” prózapoétikai rezonanciáját képes megszólaltatni, másrészt alapul szolgál a „szemiotizálás” műveletének, a titok ismeretelméleti és narratológiai megalkotásának vizsgálatához. Ezt a peirce-i szemiotika, a „szabványosítás” és az újkori tudományfelfogás összefüggésében „módszerként” leírható, személyfüggetlen, algoritmikus megismerés horizontján elemzi a dolgozat. Ily módon lehetővé válik a műfaj „semantikusságának” kulturálisan meghatározott szemléletmódként való értelmezése. A titok fogalmával szorosan összefügg, hogy mi teszi „nyomozhatóvá” a bűnt, tudniillik miként írható le a titkokat hordozó ember képe és másfelől az ezeket közzétevő detektív alakja. Azaz egyén és nyilvánosság viszonya hogyan hat a titok koncepciójára és a

⁵ Assmann: [http://www.uni-bielefeld.de/\(en\)/ZIF/Publikationen/94-95-Assmann-Aufsatz.pdf](http://www.uni-bielefeld.de/(en)/ZIF/Publikationen/94-95-Assmann-Aufsatz.pdf)

megismerés lehetőségeire, miként határozza meg, hogy miért *kell* a titkokat nyilvánosságra hozni. A hazugság performativitásának – Derrida hazugság- és de Man vallomáselemzéséből kiinduló – vizsgálata pedig arra keresi a választ, hogy miért veszélyes a titok, illetve a „rend” helyreállításának igénye miként értelmezhető a nyelv retoricitásában (a „rekonstrukcióban”). A szemiotikai paradigmát tárgyaló fejezet a Christie-fordítások mellett elemzi Deák Tamás *Finom krimi*, Karafiáth Orsolya *A Maffia-Klub*, Kállai R. Gábor *A bölcsesség fekete itala* című művét, érintve A. C. Doyle *A sussexi vámpír esete* és Clara Reeve *The Old English Baron* című alkotását.

A hermeneutikai paradigmát tárgyaló fejezet a múlthoz való hozzáférhetőség és a megismerő szubjektum pozíciójának kérdését helyezi előtérbe. Az elemzések két irányban haladnak: az egyik mindenekelőtt Clifford Geertz, a másik Hans-Georg Gadamer nevével fémjelvezhető. A kulturális rendszerként értett episztemológia megközelítése világítja meg András Sándor *Gyilkosság Alaszkában* (és Kertész Ákos *A gyűlölet ára*) című regényében a szemiotikai paradigma hermeneutikailag meghaladandó vonatkozásait; mindenekelőtt azt, hogy az eredeti történet személyfüggetlen leképezéseként értett megismeréssel szemben miként engedi meg a nyomozó, hogy a megismerés tárgya „rákérdezzen” módszereire. András Sándor regényének hangsúlyos metafikatív rétege lehetőséget nyújt a probléma tudományfilozófiai és etnográfiai aspektusainak érintésére is.

A fejezet második része e paradigmát abból kiindulva tanulmányozza, miként kérdez rá a szemiotikai paradigmában uralkodó régészeti metaforára, amely itt a történetiség mibenlétének atemporális felfogásaként értelmeződik át: a jelent térszerűen elválasztja a múlttól, a megértés tárgyát pedig a szubjektumtól. A szemiotikai paradigma tárgyalásához szorosan kötődve a fejezet e paradigma *válsághelyzetét* demonstrálja három, különböző szemléletben fogant műben: Jókai Mór *A lélekidomár*, Ambrus Zoltán *A gyanú* és Kondor Vilmos *Budapest Noir* című művében. Elemzésük azért különösen tanulságos mind a szemiotikai paradigmához, mind András és Kertész regényének értelmezéséhez kapcsolódóan, mert rámutat a bizonyossággal azonosított igazság és az igazság kritériumának szemléleti kérdéseire. Mégpedig oly módon, hogy a szemiotikai paradigma (Kuhnral szólva) válsághelyzetére adott válaszként kínálkozik mindhárom műben a hermeneutikai szemlélet *lehetősége*; de a művek úgyszólván „visszaretennek” a hermeneutikai felfogás következetes érvényesítésétől, ami a paradigmák feszültségeinek újragondolására hív fel.

Az olvashatóság-olvashatóvá tétel kérdésköre a probléma jellegéből szerteágazó, ezért egyes tudományos érintkezési pontokon újfajta megközelítések kezdeményezhetők. A dekonstruktív paradigmát tárgyaló fejezet kiindulópontja a műfaj „eredetközpontúsága” és a nyomozás „végpontjaként” elhangzó történet fordítási folyamatként történő megközelítése. Ezek dekonstruktív irányú interpretációját nyújtja Christie *A láthatatlan kéz* című művének elemzése. A fordításelméletek számos belátása nyithat távlatokat a nyomozás értelmezéséhez, mindenekelőtt „eredeti” és fordítás viszonyában, az „ismétlés” tekintetében és annak kapcsán, hogy az előfeltevés szerint az „eredeti” alapvető tulajdonsága a verbalizálhatóság. A műben két szöveg viszonyát és a nyomozást mint fordítást tekintve lehetővé válik annak árnyaltabb és számos kortárs mű értelmezése tekintetében termékenyebb leírása, hogy a „megválaszolatlan kérdés” (Porter) miért vár „választ”; illetve az „esemény” helyett *szövegként* értett „eredeti” miért (vagy adott esetben miért nem) követeli meg a fordítást. A fejezet középpontjában álló Tandori Dezső-elemzések (*Nem szeretném, ha fázna!; Vér és virághab*) alapjául szolgáló kérdések vizsgálata E. T. A. Hoffmann *Scuderi kisasszony* című művében, amely általa világítja meg sokoldalúan az említett kérdéseket, hogy kétféle és eltérően működtetett fordítást hoz létre. Ezáltal a fordítás igénye, illetve a fordításra ráutalt „eredeti” kérdései tekintetében Tandori műveinek revelatív kontextusát képezi. A háló(zat), az oksági kapcsolat kialakításának és ezek „mozaikként” felfogott rendszerének vizsgálata a dekonstruktív paradigmában (közelebről Tandori regényeiben) arra mutatnak rá, hogy a nyomozás miként vonja be és aknázza ki a „rekonstrukció” építészeti alakzatát, mégpedig a párhuzamosan, egymásra visszahatva folyó történet- és (jelen esetben) pinceépítésben.

A tanulmányozott szövegtörzset kiszélesítését mindenekelőtt a város olvashatóságát tárgyaló és az ahhoz szorosan kapcsolódó, ökokritikai nézőpontú fejezetek követelik meg. Ezekben a „klasszikus” detektívtörténet műfajából kiindulva, arra alapozva szélesebb kontextusba helyezem (Lengyel Péter *Macskakő*, Tar Sándor *Szürke galamb*, Bodor Ádám *Az érsek látogatása*; illetve az ökokritikai fejezetben közelebről Hamvai Kornél *Kitty Flynn*, Száraz Miklós György *Az Ezüst Macska*, Térey János *A Nibelung-lakópark* című műveit vizsgálva) mind a város olvashatóságának, mind annak kérdését, mit követ el a *térben* a bűnt elkövető ember.

A Nyomozás és a város olvashatósága című fejezet E. A. Poe *A tömeg embere* és A. Christie *Egy marék rozs* című művéből kiindulva elemzi a város szövegként való megközelítésének és olvashatóságának fogalmát. Fontos alapot jelent Walter Benjamin

Baudelaire-könyve, amelyben Poe említett elbeszélése kapcsán a várost szöveggént, a nyomozót olvasóként, mégpedig az embert a város ismeretlenségéből kiemelő olvasóként, a nyomozást pedig olvashatóvá tételként értelmezi (Benjamin fő hivatkozási pontja a disszertáció terminusaiban a szemiotikai paradigma). Más szóval a műfaj „eredetét” a nagyvárosi tömeg sajátosságaiban keresi. Ez a két elemzés módot ad arra, hogy a dolgozat az olvasáselméletileg megközelített nyomozás kontextusában vizsgálja – előbb a „klasszikus” – detektívtörténetet. Ennek elemzése egyrészt szorosan kapcsolódik a dekonstruktív paradigmát tárgyaló fejezetben az építészeti alakzatrendszer működő nyomozásról tett megállapításokhoz, amelyeket átfogóbb kontextusban, a nagyváros kronotopozsáiban helyez el; másrészt a „klasszikus” krimi vonatkozásában definiált *metapozíció*, *centralizáltság*, *hézag*, *anómália* fogalmak alapul szolgálnak az ezt követő interpretációk számára. A kiválasztott Lengyel-, Tar- és Bodor-regények ezek újraértelmezéseinek példáit kívánják megmutatni a kortárs magyar irodalom kiemelkedő alkotásaiban, a műfajiság tekintetében szélesebb összefüggésben kutatva a bűn, az olvashatóság, a tér szövegisége és a felügyelet kérdését.

Az utolsó, ökokritikai perspektívát érvényesítő fejezet a detektívtörténet olyan megközelítését nyújtja, és a műfajt oly módon újraértelmező műveket vizsgál, amelyek az olvashatóság problémájára alapuló, az olvashatóvá tételként értett nyomozás, valamint az ebben foglalt tér- és környezetfelfogás korlátait mutatják meg. A műfaj térkezelésének ebben az elméleti keretben való kutatása megköveteli egyúttal a tárgyalt művek korpuszában a detektívtörténettől a bűn irodalmának tágabb köre felé történő kiszélesítését. Ez az eljárás módot ad annak megvilágítására és árnyaltabb irodalomtörténeti, prózapoétikai és szemléleti összefüggésrendszerben való megszólaltatására, hogy milyen belátásokat kínál, milyen következményeket mutat meg a „bűnirodalom” (bevonva Shakespeare *Macbeth* című drámáját) ember és környezet viszonyát tekintve, miként reflektál a környezetre. A cselekvőket utánzó (Arisztotelész) drámai műnem figyelemre méltó lehetőségeket nyújt a téralakulatok és az abban cselekvő, gyilkosságot elkövető ember közötti interakció nyomon követésére. A kérdés másik oldalát, a megismerő ember téralakító műveleteit Barsi Ödön, Havas Zsigmond, Nagy József, Orczy Emma bárónő (Baroness Emmuska Orczy) és Száraz Miklós György műveiben tanulmányozom. A detektívtörténet műfajának episztemológiai érdekeltsége alapvetően meghatározza, hogy az ember környezethez fűződő viszonya a múltat

megismerni kívánó egyén és a múltbeli esemény nyomait rögzítő környezet kapcsolataként fogalmazódik meg.

A disszertáció arra törekszik, hogy a „bűnirodalom” különféle hagyományaival dialógusba lépő művek vizsgálatával bemutassa a kortárs magyar irodalomban az episztemológiai-olvasáselméleti paradigmák megközelítési lehetőségeit, azok elmozdulásait és viszonyrendszerét. Kuhn paradigmafogalma nyomán Theodore J. Kisiel arra hívja fel a figyelmet, hogy „[a]z új tudományelmélet eszerint nem annyira a tudományos tételek formális leírásával foglalkozik, hanem a tudós, ill. a tudományos közösség által folytatott kutatás leírásával, [...] eszerint a tudomány lényege a kutatás dinamikus, teljesen sohasem befejezhető folyamatában rejlik” (2001: 94.). Az „új tudományelmélet” *paradigmatikusnak* is nevezhető irodalmi műfajaként is a megértés tárgyává tehető így a detektívtörténet, amely a múlt megismerésére irányuló kutatás folyamatát oly módon helyezi előtérbe, hogy – metafikatív rétegének is köszönhetően – úgyszólván „a tudományos felfedezés fontos pillanatait vizsgáló »esettanulmányok[at]«” (i.h.) teremti. A múlt megismerése pedig elkerülhetetlenül összekapcsolódik azokkal a kulturális és társadalmi feltevésekkel (az eredetben és a végben való hit, az egység, a logika, a haladás), amelyeket a XX. században kihívások értek.

A disszertáció e kérdések mentén arra törekszik, hogy a detektívtörténet egy lehetséges új interpretációs irányának kijelöléséhez járuljon hozzá, olyan értelmezői szempontokat juttatva érvényre, amelyek a kortárs magyar irodalom figyelemre méltó kezdeményezéseit mutatják meg és teszik párbeszédképpé a bűnügyi irodalom episztemológiai horizontjainak (újra)értelmezéseiben.

„E tiszta szívből származott vallástételt adá”⁶

A *Kriminalgeschichte* és a nyomozás „vallomásos” paradigmája
Jósika Miklós *A szegedi boszorkányok* című regényében és Darvasi
László *A müttenheimi szörny különös históriája* című elbeszélésében

A nyomozás „vallomásos” paradigmája

„Novella- és regényirodalmunk 1818-ban kezdődik, amikor Fáy Andrásnak *A különös testamentom* című víg elbeszélése napvilágot lát, mely már nem fordítás vagy átdolgozás, hanem eredeti és a magyar életnek tükre. Irodalmunk megújulásának korában, a XVIII. század utolsó három évtizedében semmi önálló próbálkozást nem látunk e téren, Bessenyei kéziratban maradt Tariménésén kívül. Ez még a fordítások, átdolgozások, kompilációk korszaka” – írja 1925-ben Szinnyei Ferenc (1925: 5.). Mészáros Ignác, Barczafalvi Szabó Dávid, Szekér Joakim művei mellett Ajtay Sámuel *Erkölcsmesítő való és költött történetek* című kötetéről is megjegyzi, hogy „idegen forrásokból vannak kompilálva”, „összetákolva”, illetve „kései, bár ügyes utánzat”-ok, melyek „e meddő korszakban” születtek. Ajtay kötete a jelen fejezet összefüggésében különösen fontos, hiszen – írja György Lajos – August Gottlieb Meißner novelláit „Nagyvárad Ajtay Sámuel hozta át magyar nyelvtérületre” (1941: 165.).⁷ Szinnyei a felsorolt művek fordítás voltát annak „bebizonyításaként” fogja fel, hogy „amit 1818-ig látunk, még nem eredeti magyar novella- és regényirodalom”. Jelentőségük abban áll, hogy „áthidalták azt az űrt, mely eredeti novella- és regényirodalmunk megindulása előtt tátong”. „Az első mérföldkő azután, ahol meg kell állapodnunk, – folytatja – 1836, Jósika fellépésének éve. Addig tart novellairodalmunk fejlődésének első korszaka, melyet bátran nevezhetnénk gyermekkorának.” (Szinnyei 1925: 14.) A jellegzetesen romantikus organikus metafora az irodalom alakulását olyan narratívába írja, amely szerint a természetben minden a növekedés, beérés, hanyatlás és megsemmisülés szakaszait járja be. Ezekben a szakaszokban a

⁶ A fejezet címét szolgáló idézet Nagyvárad Ajtay Sámuel *Egy Haramia, mivel azt az emberi társaságból minden maga hibája nélkül kirekesztették* című elbeszéléséből származik (Nagyvárad Ajtay 1813: 63.)

fordítás csak előzményként kaphat szerepet. Szinnyei értelmezői stratégiájában és az általa használt kifejezetten pejoratív szavakban olyan fordításméleti koncepció körvonalazódik, amely szerint a fordítás legjobb esetben is csak „ügyes utánzat”, ezért a fordítótól megtagadja az „önállóságot”, egyenesen kizárva „irodalmunk”-ból. Ezeket a fordításokat, köztük utalva a németből fordított bűnügyi novellákra (az ún. *Kriminalgeschichte*kre) az „eredeti/gyermekkor előttség” retorikai stratégiájával írja le.

A fejezet első része a *Kriminalgeschichte* műfajában, elsősorban August Gottlieb Meißner és Karl Friedrich Múchler műveiben,⁸ valamint Ajtay Sámuel két kötetben megjelent Meißner-fordításaiban (*Erkölcsmesítő való és költött történetek* [1813]; *Tanítva mulattató víg és érzékeny anekdotok Meiszner' Skizzeiből* [1816]) a nyomozás vallomásos paradigmáját vizsgálja. E műfajban abban az értelemben van szó „nyomozásról”, hogy az elbeszélő – a rövid vagy lábjegyzetes kerettörténet általi – előadása szerint a periratokat olvasva kívánja a tettes életében azt a mindig esetlegesként megalkotott mozzanatot megragadni, amelynek hatására bűnözővé vált. György Lajos megállapítása szerint ezek az elbeszélések „azt akarták kimutatni, hogy a körülmények szerencsétlen alakulása minden embert gonosztevővé aljasíthat. A jóság tehát nem érdem, csak szerencsés állapot” (1941: 162.). A *Kriminalgeschichte* műfajának és Ajtay fordításainak vizsgálata arra kíván rámutatni, hogy „e meddő korszak” „tákolmányai” révén jelenik meg a magyar irodalomban a nyomozásnak (és általában a megismerésnek) ez a napjainkig újraértelmezést követelő paradigmája. Szegedy-Maszák Mihály kiemeli: „A fordítás sikerének nem a forrásszöveghez való hűség a föltétele, hanem az, hogy az átköltés képes-e beilleszkedni a célnyelv hagyományába” (1998: 50.). A *Kriminalgeschichte* tradíciója képezi Jósika Miklós *A szegedi boszorkányok* című regénye értelmezésének kontextusát, amely a vallomás ettől eltérő konstrukciójával és e műfaj egyes előfeltevéseinek megkérdőjelezésével a nyomozás másfajta paradigmája felé mozdul el. Darvasi László *A müttenheimi szörny különös históriája* című elbeszélésében – a vallomásos paradigma összefüggésében – különös figyelmet érdemel, hogy míg a *Kriminalgeschichte* a vallomás révén a „valóságot” közvetlenül hozzáférhetőnek véli, addig a Stallendorf vallomása és más szövegek nyomán alakuló történet Darvasinál a nyomozás nyelviségének és az identitás nyelvi feltételezettségének tapasztalatával szembesít.

A *Kriminalgeschichte* elnevezést először August Gottlieb Meißner – jogász, a prágai egyetem filozófiaprofesszora – használta 1783-ban (vö. Schönert 1998). 1778 és 1796 között

⁷ György Lajos megállapítását pontosítja Meißner korábbi fordításairól írott tanulmányában: Szilágyi 1999.

jelent meg a *Skizzen* 14 kötete, amelynek eredeti céljaként 1795-ben a büntetőjogi alaptételek szemügyre vételét, pszichológiai megfigyelések megfogalmazását és a történetek nyomon követését határozta meg.⁹ A bűneset jogi, pszichológiai és irodalmi szempontja oly szorosan összefügg, hogy 1778-ban az egyik novellához kapcsolódóan „az emberi szív kutatásához” jogászok, teológusok és orvosok összefogását sürgeti (i.m. 322.). Különbséget tesz ugyan a tettek jogi és morális megítélése között,¹⁰ de a bűnesetről szóló jogi irat és irodalmi elbeszélés között nem teremt distanciát: mindkettő az emberi lélek – pszichológiai – kutatását szolgálja. Figyelmet érdemel Mühler 1828 és 1833 között kiadott négykötetes munkájának címe is: *Kriminalgeschichten. Ein Beitrag zur Erfahrungsseelenkunde*. Az említett szempontok a kor szerzői számára oly szoros összefüggésben merülnek föl, hogy amikor Meißner a jogi iratokhoz való hozzáférés nehézségéről panaszkodik, ami miatt „gyakran a pusztá szóbeli elbeszéléssel kellett megelégednie”, éppen a jogi perspektíva háttérbe szorulásának vádjával szemben védekezik. Ezzel ellentétben 1855-ben Eduard Osenbrüggen zürichi jogász így méltatlankodik: „Amilyen kevésbé mutatkozik meg a [...] lovagregényben a sok olvasó buzgalma a középkor történelme iránt, éppoly kevésbé mutatkozik meg elmélyült érdeklődés a *Criminalgeschichten* elterjedt olvasmányában a büntetőjog komoly kérdései iránt.” (idézi Schönert 1998: 323.) Osenbrüggen és számos kortársa számára a jogi, orvosi-pszichológiai és morális reflexiók összekapcsolása az irodalmi elbeszélés integráló perspektívájában már nem tartható. A jelen kontextusban irodalom és jog „kidifferenciálódásának” e jellemző példája Jósika *A szegedi boszorkányok* című regénye kapcsán lesz különösen fontos.

Meißner és Mühler a korban rendkívül népszerű, de a kritika által „alsóbbrendű” kölcsönkönyvtári olvasmányokként lenézett rablóregényekkel, „regényes elbeszélésekkel”¹¹ szemben határozzák meg a maguk pozícióját, az „autentikus”, jogi aktákból származó bűnügyi történet igényét. Meißner hangsúlyozza, hogy történeteiben „az emberi szív titkos történetét” kívánja föltárni, hiszen nem a tett, nem az esemény „felszíne”, hanem a szív legmélyébe vetett pillantás („Blick ins Innerste des Herzens”) alapján kell ítélni. Ez – Beccariától Sonnenfelsig –

⁸ A hivatkozott novellák felhasználás kiadása: Dainat (szerk.) 1987. [Mühler]; Meißner 1813.

⁹ „Meine damalige Absicht war, von einigen Hauptgrundsätzen der gewöhnlichen *Kriminal-Justiz* auszugehen; verschiedene angebliche Axiomata näher zu betrachten; einige *psychologische Bemerkungen* und Auffäße damit zu verbinden, und endlich, als Belege von einigen Zweifeln, die *Geschichten* selbst folgen zu lassen.” [kiem. D. E.] Meißner 1813: 5.

¹⁰ „So vergesse man auch nie den großen Unterschied zwischen *gesetzlicher* und *moralischer* Zurechnung; zwischen dem Richter, der nach Thaten, und demjenigen, der nach dem Blick ins Innerste des Herzens urtheilt.” (Meißner 1813: 9.) [„Sohasem szabad tehát megfedkezni az óriási különbségről, amely a jogi és a morális megítélés, a cselekedetek után ítélő bíró és aközött áll fenn, aki a szív legmélyébe pillant.”]

¹¹ A kérdést bővebben tárgyalja: Schönert 1998: 326–327.

a felvilágosodás számos jogászának törekvéseivel is egybecseng, másrészt megvannak az előzményei a XVIII. század második felének német epikaelméletében (vö. Riedel 1992). Christian Garve 1770-ben azt állapítja meg, hogy az antik és a modern költészet közötti tulajdonképpeni különbség nem más, mint a pszichológia: az emberi cselekedetekbe való bepillantás, rejtett mozgatórugóik feltárása. A tettek, események okaira való rákérdezés összefügg a titok korabeli, uralkodó konstrukciójával. Zedler 1732-es *Universallexikonja* például az okok nem ismeretét nevezi titoknak.¹² Az okokra helyezett hangsúly nyomán az emberi lélek – Jean Paul szavával élve – „belső Afrikája” a modern irodalom „kontinense”. E gondolatokat prózaelméleti programként fogalmazza meg Christoph Martin Wieland, Johann Jakob Engel és Friedrich von Blanckenburg. Utóbbi regényelmélete kifejti, hogy a szerzőnek föl kell tárnia okok és következmények rejtett „láncolatát”, középpontba állítva a valakivé alakulás folyamatát. Kategorikusan kijelenti: „Ha a költőnek nem az az érdeme, hogy feltárja az ember bensőjét, [...] akkor nincs semmilyen érdeme.” (*Versuch über den Roman*; idézi Riedel 1992: 33–34.) E pszichológiai igény érvényesítésével Meißner alapvetően formálja át a német morális elbeszélés (Pfeiltől La Roche-ig) elsősorban Marmontel német recepciója nyomán kialakult hagyományát.

A *Kriminalgeschichte*kben a bűntény három diskurzusának összjátéka rajzolódik ki. A tettes vallomása és az ettől elválaszthatatlan, javarészt implicit *kihallgatás* áll a középpontban, hiszen az elbeszélő által közzétett történet a perirathoz „fűződött” *kommentárként* tételveződik.¹³ „Ezen jelenlévő történetet a' tolvajnak önnön maga szájából hallák a' Törvény-szék előtt” – ér véget *A' megholt feleség' intését sem kell az embernek megvetni* című Meißner-elbeszélés Ajtay fordításában (Nagyvárad Ajtay 1816: 172.). Számos novellában, így például a *Mord aus Rachsucht und Verzweiflung* [Bosszúvágyból és kétségbeesésből elkövetett gyilkosság] című Műchler-elbeszélésben idézőjelek között olvasható az első személyű vallomás, ezáltal élesen elválasztva a két beszélőt, a két hangot: a narrátor csupán a vallomás idézőjelek közti közlése előtt és után „szóal meg”. Az elbeszélők gyakran kifejezik meggyőződésüket, hogy a legtöbb gyilkos nem rejtegeti tettét, sőt vágyik a vallomástételre. Műchler *Mord aus Liebe*

¹² „A titok valamely dolognak azt az állapotát jelenti, amelybe nem rendelkezünk betekintéssel. Létezése ugyan ismert számunkra, de annak okait nem ismerjük. [...] Olykor a filozófusnak is be kell ugyanis vallania, hogy némely dolgok alapvető okait nem ismeri.” Idézi: Bohn 1997: 41.

¹³ Néhány kiragadott példa Műchler-től: „über den er sich sehr laut in den Akten beschwert” [„amiről az ügyiratokban nagyon hangosan panaszkodik”] (*Mord aus Liebe* 7.); „seinem eigenen Geständnis zufolge” [„saját vallomása szerint”] (*Vielfaches Verbrechen aus geringer Ursache* 39.); „Hier ist die kurze Geschichte seines Lebens, wie er sie selbst zu den Akten gegeben hat” [„Itt olvasható életének rövid története, ahogyan az az ügyiratokban saját elbeszélése szerint szerepel.”] (*Mord aus Rachsucht und Verzweiflung* 54.)

[*Gyilkosság szerelemből*] című elbeszélésében ez áll: „Die meisten wurden nach vollbrachter Tat ihre eignen ersten Ankläger.” [„A legtöbben tettük végrehajtása után önmaguk első vádlói lettek.”] (6.) Ezzel egyúttal igazolódik a tettes vallomásának alapul vétele. A szövegek e bizonyossága nyomán a vallomástól – Foucault-t idézve – „az igazság megszületését várják” (1999 [*A szexualitás története*]: 59.). Jogi funkcióját illetően írja le Foucault azt a fontos fejleményt, hogy az egyén számára önmaga legitimálásához az lesz mérvadó, mennyiben képes saját magáról az igazságot elmondani.

Mivel a narrátor kutatásának alapja a vallomás, hozzáférhetetlen marad, amit a tettes nem beszél el. A tett, melynek lefolyását az elkövető nem mondja el, nem is állapítható meg (Seibert 1991: 79.), ebből adódnak az elbeszélő feltevései, sőt találgatásai. Egy katona például nem tudja vagy nem mondja el, hogy a kapitány miért tagadta meg tőle a házasságlevelet. Az elbeszélő ennyit fűz hozzá: „Man darf voraussetzen, daß der Hauptmann zu dieser Weigerung erhebliche Gründe hatte.” [„A kapitánynak feltételezhetően jelentős oka volt arra, hogy azt megtagadja.”] (*Mord aus Liebe* 7.) A „jelentős okok” gyanítása ellenére a narrátor nem kételkedik a vallomás „igazságában”, ugyanis azt „mindent vagy semmit” alapon értékeli: vagy megvallja az *igazságot*, azaz *mindent* (e két fogalom szinonim), vagy tagad, hallgat. A kettő kölcsönösen kizárja egymást. Mivel a katona már „mindent” megvallott, annak egyetlen részlete sem kétséges. „Részben igaz” vallomás nem lehetséges: aki vall, mindent vall; aki tagad, mindenről hallgat.

A *Kriminalgeschichte* a sorsok alakulásában – mint erről később bővebben lesz szó – döntő szerepet tulajdonít a véletlennek. Ha azonban a gyilkossághoz (egyáltalán) nem a szándék, inkább véletlenek sora vezet, akkor – mivel a tettes nem csupán a bűntény, hanem a szöveg szerzője is – felmerül a kérdés, milyen szerepet játszik a szövegben a kontingencia. A narrátor önreflexív megnyilvánulásai alapján olyan szövegfogalom érvényesül, amely számára magától értetődő egy történet cselekményesítése, hogy milyen „konfigurációban” mondható el, noha az előző példában a feltételezés önkényesként is értelmezhető, arra mutatva rá, hogy valamely eseménynek nincsen immanens értéke. A házasságlevél megtagadásának eseményét a katona áldozat voltának jelentésével éppen a saját és az elbeszélői narrativizálás ruházza föl. Cselekménye nélkül a tény semmi, állítja Paul Veyne (2000: 67.). A cselekmény pedig ezekben a novellákban kettős (tettes és narrátor) kijelölésű: a tettes által szervezett cselekményesítést a narrátor minden esetben kizárólagosnak mondja. Bonyolultabbá teszi azonban a problémát az, hogy a novellák nagy részében kétféle, a *kérdés–válasz* („Frage-

Antwort-Muster”) és az *elbeszélés* („erzählende Darstellung”) szövegtípusa játszik egymásba (Hoffmann 1991: 91–102.). A *Mord aus Liebe* című Mächler-novella tartalmazza a „Frage” megjelölést is, láthatóvá téve, miként határozzák meg a kihallgatást előfeltevések és előzetes ismeretek. A kérdés–válasz szövegtípussal szemben az elbeszélés jellemzője, hogy a beszélő az elmondott történet olyan cselekményesítését alkotja meg, amelyet a „relevancia pontjára” futtat ki. Ennek a pontnak a tartalma az elbeszélés voltaképpeni célja, amelyet kommentárok és jellegzetes narratológiai eszközök (ellentézés, fokozás, tempóváltás, egyenes beszéd stb.) emelnek ki.

A novellák tehát úgy inszenírozzák a tettes vallomását, mint amely „az igazság előállításának lehető legfontosabbnak tartott technikája” (Foucault 1999 [*A szexualitás története*]: 59.). Másfelől ugyancsak Foucault hívja föl a figyelmet a vallomással kapcsolatos ambivalenciára: kényszer eredménye, miközben egyúttal fölig önkéntes egyezség (i.m. 49–59.). Mivel különösen nyomós bizonyíték, elnyeréséhez a kínvallatást is fölhasználják lehetséges eszközként, ugyanakkor számos szöveghely hangsúlyozza, a leleplezésben a gondviselés hatalma érvényesül, megkövetelve, hogy a tettes „önként” vallja meg tettét.¹⁴ Meißner több elbeszélése azonban éppen ebben a vonatkozásban sugallja e nyomozási paradigma korlátját. Az Ajtay által lefordított *Addig úsz a' tők a' vizen miglen elmerül* című novellában (1816: 268–271.) Lorika egyik szeretőjét, Gróf Polignit meggyilkolta másik udvarlója, Belville, aki azonban nem tesz vallomást – míg egyébként Mächlernél a tettes kifejezetten vágyódik erre. „Hogy Belvillet nyilván bevádolják, arra elegendő bizonyosság nem volt”, az eltűnt gróf után ugyan „kérdésködtek”, sőt Lorikát kétszer is kínvallatásnak vetették alá, „még is szinte úgy, mint elsőben, áthatatosságában megmaradt. Végre szabadon ereszték ötet, 's ezen ártatlansága megismerését, egy víg, pompás vendégléssel innepelte meg”. A novella tehát kijelöli a pontot, ahol a hatóság tehetetlen, hiszen más bizonyíték hiányában a rendelkezésre álló eljárás éppen ártatlanságát bizonyítja. A meggyőződés szerint azonban a bűnöst valami vallomásra fogja kényszeríteni, a vallomás pedig mindenképp szükséges. Lorika eladósodik, s amikor elhordják ingóságait, rábukkannak a holttestre:

¹⁴ Richard van Dülmen a kor büntető rendszerét vizsgálva hívja fel a figyelmet: „Csupán a tanúvallomások és a közvetett bizonyítékok alapján nem lehetett valakire rábizonyítani bűnösségét, illetve elítélni. Ehhez szükség volt a tettes beismerő vallomására is. Minden erőfeszítés és eszköz ennek megszerzését szolgálta. [...] A beismerő vallomás volt hivatva arra, hogy eloszlassa a kívülállók később felmerülő kételyeit. Ezért az ítélethirdetésekor gyakran megismételtették. A beismerő vallomás fontos aktus volt, amit »szabadon« és »önként« kellett tenni. Ezért kellett a kínvallatás után a kínvallatás során kikényszerített vallomást megismételtetni. Az ítélet csak akkor vált jogerőssé, ha beismerő vallomást a vádlott szabadon, önként, és saját belátásából tett, még ha az önkéntesség és belátás a kínvallatás során alkalmazott kényszer eredménye is volt.” Van Dülmen 1990: 34.

„Gonosz-tettét tovább nem tagadható, 's ekkor mindent önként megvallott” [kiem. D. E.]. Itt mutatkozik meg e nyomozási paradigma korlátja: Lorika csak a bizonyíték láttán vall önként, Belville és a bűntárs komorna pedig egyáltalán nem. Míg Műchler hivatkozott novelláiban a tettes azért tesz vallomást, mert *nem képes hallgatni*, addig ebben az elbeszélésben azért, mert *hiábavaló volna*.¹⁵ Műchlernél a vallomás bizonyít, itt a bűnjel váltja ki a vallomást, amely mégis a legfontosabb bizonyíték. (Ebből a szempontból rokonítható a „klasszikus detektívtörténet” poétikai rendjével, ahol a nyomozó „rekonstrukciója” szintűgy megköveteli utána a gyilkos vallomását. A vallomás működésének a két paradigmabeli különbségét a következő fejezet vizsgálja.) Mégsem merül föl, hogy ez korlát volna, ellenkezőleg, Lorika lelepleződésében a narrátor nem a véletlent, hanem a bizonyosságot látja: „De még is nem sokáig marada ezen istentelen gonosz-tette titokban, 's büntetlenül”.¹⁶ Ezt a meggyőződést fejezi ki egy másik novella címe is: *Az eltírtolt gonosztettet a' Szél is kifívja* (Nagyvárad Ajtay 1813: 214–219.).

„Kizárólag a szilárd meggyőződés indított közzétételükre: talán hozzájárulhatnak valamelyest ahhoz, hogy némelyeket, akiknek módjukban áll segíteni és van is szívük ezt akarni, olyan dolgokra emlékeztessenek, amelyeket azelőtt talán alig sejtettek” – fogalmazza meg a *Mord aus Liebe* közreadóként megképződő narrátora a történetek kiadásának szándékát (Dainat 1987: 6.), ami magyarázza ennek gyakori nyomatékosítását. A narrátor célkitűzése szorosan összefügg a nyomtatás médiumával és annak egyik jellegzetes vívmánya, a lábjegyzet tipográfiai konvencióival. Michael Cahn ugyanis rámutat: a tudományos eredmények akkor nyerik el a tudás státusát, amikor azokat a nyomtatás által létrehozott nyilvánosság elé terjesztik (1997: 91–92.). A törvényhozás és a szegénység problémáinak kontextusában a narrátor egyúttal a társadalomról, társadalmi, jogi problémákról kíván ismereteket közölni, új tapasztalatokkal gazdagítva olvasóit. Michael Giesecke a nyomtatás médiumához kötődő tudásfogalmat nyilvános és társadalmi karakterrel jellemzi, s ez különösen szembevető a szakmai ismeretekről írott szövegekben. A nyomtatást megelőző,

¹⁵ A vallomás e konstrukciója azonban nem kizárólagos Meißnernél, nála is számtalan példa található a Műchlernél megfigyelhető jelenségre: „Az egész szerencsétlenség okainak minden bizonytalanságokat, ezen vigyázatlan embereket tartották volna: hanem az azt cselekvő személy azonnal az örüllőhöz méne, kezébe szolgáltató magát annak, 's megvállá cselekedetét.” *Tisztátalan, gyilkos, gyújtogató. Még is csupán egy ártatlan Leány*. (Nagyvárad Ajtay 1816: 82.)

¹⁶ Ugyanez figyelhető meg *A' megholt feleség' intését sem kell az embernek megvetni* című elbeszélésben (1816: 163–172.). A casszát rendszeresen kifosztó tolvaj története kapcsán a narrátor kifejti, hogy a véletlen múlt elfogása: „csak egy vagy két hétig kellett volna várakozni, hogy osztán akkor szabadon ragadozhasson. Hanem, még is hogy éppen most bátoroda ő neki, talán ez is a' gondviselésből esett, mely már megelőglé az ő gonosz-

kézműves ismereteket tartalmazó kéziratokat például csak a maguk számára készítették a mesterek, így korántsem működnek kommunikációs médiumként. Meg is jegyezték kortársak, hogy még nem találtak soha senkit, aki írott szövegből tanult volna mesterséget. Fokozatosan terjedt el a szakmai ismeretek közzététele, hiszen például a kémia fontos alakja, Andreas Libavius – noha később a közreadást pártolta – egyik nyilatkozatában elvetette, hogy a tanulatlan emberek, „a disznók elé gyöngyöket szórjanak”.¹⁷ Libaviusszal szemben Meißner és Mühler számára a könyv olyan médium, amelyhez státustól, foglalkozástól stb. függetlenül (elvben) mindenki hozzáférhet. Ezt fejt ki Meißner *Tronfot Tronffal. Igaz Anekdote* című írásában: „egy olly találmány, a melly által [...] a' csekélyebb tehetségű emberekre nézve is a' hasznos tudományokat megtanulás könnyűvé lett, a' könyvtárak megszorodtak, 's a' megvilágosodásnak a' köznép közt is el kelle terjedni!” (Nagyváradi Ajtay 1813: 29.) A hozzáférhetőség, a nyilvánosság karaktere a *Kriminalgeschichte* vonatkozásában azt is jelenti, hogy a narrátor okok utáni keresése közreadott ismeret, és nem „titok”.

A novellák diskurzív összetettségét vizsgálva feltűnő a lábjegyzetek nagy száma. Michael Cahn a tudományosság, a tanultság, az olvasottság tipográfiai konvenciójaként, sőt egyenesen „grafémájaként” írja le, amely azonban a nyomtatás tipikus vívmánya (1997: 92.). A *Mord aus Liebe* például Moses Mendelssohn idézi, hogy a narrátor kijelentését alátámassza. Más novellák periratokból idéznek, avagy szavakat, szokásokat, eseményeket magyaráznak meg. Fölmerül a kérdés: miért nem „magában a szövegben” szerepelnek ezek az információk? Miért gyakori a műfajban a lábjegyzet? A lábjegyzet alapvető sajátossága, hogy a történettel szemben távolságot teremt, így az együttérzés felkeltésének – ami például a *Mord aus Liebe* című elbeszélésben célként fogalmazódik meg – ellenében működik. Nemcsak a szöveg linearitását töri meg, hanem az olvasónak a tettel való azonosulását is, hiszen a vallomás a tettes nézőpontját érvényesíti, míg a lábjegyzet a kommentár diskurszusában a „közreadót”. Elvlasztás-hozzárendelés vizuálisan megvalósított összjátékán alapszik, ami a bűnözőhöz fűződő kettős viszonyban is látható. E tipográfiai konvenció működési mechanizmusa összefügg Meißnernek azzal a megállapításával, hogy a pszichológiai tekintet előtt a „hagyományos” morális elbeszélésben húzott szigorú határ jó és gonosz között

tetteit”. A rá gyanakodó szolgáló lopás közben ragadja meg: „Minthogy minden tagadás hasztalan lett volna, megvallá számos lopásait.”

¹⁷ L. bővebben Giesecke 1997. Számos országban pedig a céheken belül szóban adták tovább a szakmai tudást a középkor folyamán, mert titoknak minősült. A XVIII. századig tudunk olyan határozatokról, amelyek tiltották a szakmai „titkok” írásban való rögzítését. Carpo 2001: 23.

feloldódik. A kettőt csupán egy „dünne Mark” választja el, így miközben elbeszéléseit a morális ítélet iskolájának szánja, a jó és a gonosz értékítélete „a szív belsejébe vetett pillantás” révén a bűn eredetének pszichológiai kérdésébe tolódik el. A vallomás nemcsak identifikációra hív fel, hanem – mivel tanúságtétel is – „az ítélet szolgálatában áll” (Ricoeur 1998: 188.): a per diskurzív helyzetének megteremtése révén a tettes minden kijelentése úgy konstruálódik meg, hogy döntést követel arról, ki a hibás abban, hogy bűnözővé vált.

A lábjegyzet a szöveget és a jegyzetet két regiszterbe vágja szét, a szöveg egyik rétegét elválasztja a másiktól, diskurzív hierarchiát sugallva. Az első szöveget nem szakíthatja meg a másik, ezzel ennek státusát megerősíti; a másik „kommentárként” és „jegyzetként” értékelődik, s a „főszövegben” csak egy számra vagy csillagra méltatható. Az elválasztás mellett tehát virtuális egyidejűség is létrejön, ami hangok dialógusát eredményezi. A jegyzetbeli utalás tekintély iránti tiszteletadásként értelmeződik: a szerző e kettéhasítással alkotja meg a maga autoritását, a hivatkozott tekintély pedig paradox módon a jegyzetben való felbukkanás révén emelkedik tekintéllyé. A lábjegyzet tipográfiai formája így kölcsönhatásában mutatja be az autoritás problémáját, amelyet a vallomás vonatkozásában Foucault hasonló módon fogalmaz meg. A vallomás ceremóniája eszerint hatalmi viszonyban bontakozik ki, mivel a beszélőnek szüksége van egy – autoritással és hatalommal rendelkező fórum képviselőjeként fellépő – partner legalább virtuális jelenlétére, aki kényszerít és bírál. A vallomás igazságát éppen azok az akadályok adják, melyeket le kell győznie, hogy egyáltalán megfogalmazódhasson (Foucault 1999 [*A szexualitás története*]: 63.). A *Mord aus Liebe* elbeszélője szerint a bűntények egyik leggyakoribb oka a szabadságvágy. Foucault felől válik beláthatóvá, hogy a vallomástétel összekapcsolódhat az igazság kimondása szabadságának illúziójával, miközben reflektálatlan marad, hogy szintűgy hatalmi viszonyokba ágyazódik. Az *Ermordung einer Person aus verzweiflungsvoller Rachsucht gegen eine andere* című Műchler-novellában Habermann hiába kérdezi az őrmestert, ki keverte igaztalanul gyanúba. Bizonyos abban, hogy csak vallomásában mondhatja ki az igazságot: a katonai hatalom némává tette, de vallomásában szabad. Amikor a narrátor különböző társadalmi és jogi problémákat kíván föltárni, a tudományos hatalmi viszonyok befolyásolják, mit jelent az állítás alátámasztása, és hogy a megszólalás milyen lehetőségei állnak rendelkezésére. A lábjegyzet tipográfiai technikája láthatóvá teszi a szövegen belüli hierarchiát, s az abban érvényesülő hatalmi viszonyokra hívja föl a figyelmet.

Carlo Ginzburg nyomán „nyombiztosításról” (2002: 40–47.) e műfaj összefüggésében az individualizációból, abból a meggyőződésből kiindulva lehet beszélni, hogy a vallomás az identitás igazságát alkotja meg. A legfontosabb különbség Ginzburg és a *Kriminalgeschichte*k között az, hogy Ginzburg azokról a technikákról ír – a Sherlock Holmes-történetekből kiindulva –, amelyek az emberek fölötti fizikai ellenőrzést teszik lehetővé (antropometria, ujjlenyomat stb.). A fizikai ellenőrzés iránt azonban ezek a novellák nem érdeklődnek, az individuum „lejegyzésének” (Kittler) alapvető különbségéből adódóan. Abban az értelemben mégis szó van „nyombiztosításról”, hogy a bűnözővé válást kívánják megragadni. Az pedig soha nem kérdőjeleződik meg, hogy a beszélő „azonos” vallomásával. A döntő tett kapcsán ugyanakkor a narrátor nemegyszer megjegyzi, hogy nem tud magyarázatot adni. Hogy ez a jelenség ellentmondásnak tartható-e, attól függ, mi értendő azon a kérdésen, *ki ez az ember*. Manfred Frank nyomán a *Kriminalgeschichte*kben az *én* csak mint *Személy* hozzáférhető, mint fölcserélhetetlen *Individuum* nem. Frank úgy tesz különbséget *Person* és *Individuum* között, hogy mind a kettő individualizál ugyan, de a *Személy* tér- és időbeli objektum, akinek tudati állapotok és testi sajátosságok is tulajdoníthatók, míg az *Individuum* az egyedülálló és fölcserélhetetlen szubjektum (1991: 415–418.).¹⁸ Ez szorosan összefügg azzal is – ahogyan Friedrich Kittler Frankot idézve megállapította –, hogy az 1800 körüli individuum „individuális általános” volt (1993: 86–87.). Ennek oka a kor technikai feltételeiben rejlik, hiszen a szavak nem jelölnek meg szingularitásokat, márpedig más „tároló” médium (*Speichermedium*) nem létezett. „A technikai médiumokkal éppen olyan tudás kerül hatalomra, amely már nem elégszik meg alattvalóinak individuális általánosával, önképükkel, saját maguk leírásával. Az ilyen imaginárius képződmények helyett a meg nem hamisítható részleteket rögzíti.” (Kittler 1986: 131.) Amikor a *Kriminalgeschichte* azt nyomozza, hogy az illető miként vált bűnözővé, felfogása szerint a nyelv átlátszó médium, amely „magukat” az eseményeket „teljességükben” közli. Ez a meggyőződés mutatkozik meg az olyan gyakori megjegyzésekben, hogy „*mindent* megvallott”. Többek között ez különbözteti meg a *Kriminalgeschichte*-szerzőket Freudtól és Breuertől, akik „a nyelv patognómiáját – a XX. század tulajdonképpeni fiziognómiáját – alapítják meg” (Neumann 1988: 90.).

¹⁸ A *Person* és az *Individuum* mellett a harmadik fogalom, a *Szubjektum* (*Subjekt*) Frank számára az az általános tulajdonság, amelynek révén a tudatos lény tudást szerez magáról. Ez az előző kettővel ellentétben nem individualizálja viselőjét, csak annyit mond, hogy aki Szubjektum, az erről rendelkezhet tudással. Aki tehát saját magát *én*ként jelöli meg, elhatárolódik mindentől, ami nem *én*-karakterű, azaz a világtól.

Ginzburg gondolatmenete a „lejegyzés” meghatározó különbsége ellenére fontos kérdést vet föl a *Kriminalgeschichte* műfajára vonatkozóan. Giovanni Morelli 1874 és 1876 között, azaz közel száz évvel az idézett novellák német (és mintegy 60 évvel magyar) megjelenése után tette közzé tanulmányait, amelyek szerint eredeti képek és másolataik megkülönböztetéséhez nem a „szembetűnő” jellegzetességek fontosak, hanem a részletek, amelyeknek a művész kevesebb figyelmet szentel. Ginzburg a Morelli-módszert Freuddal és Sherlock Holmeszal hasonlítja össze. Véggövetkeztetése szerint mindhárom esetben az orvosi szemiotika modellje nyilvánul meg, amely lehetővé teszi, hogy a közvetlen megfigyelés által hozzáférhetetlen betegségek olyan tünetek, „részletek” révén váljanak megállapíthatóvá, amelyek egy laikus szemében irrelevánsnak tűnnek (2002: 17.). Noha a *Kriminalgeschichte* műfajában Holmeszal ellentétben a kérdés az, *miért* vált valaki bűnözővé,¹⁹ a bűnözővé válás okát, vétkését keresve a figyelem részletekként, sőt véletlenként aposztrofált mozzanatokra irányul. Amikor a narrátor *lényegtelennek látszó* körülményekről ír, egyszersmind előfeltételez egy olvasatot, amelynek ellenében rámutat meghatározó szerepükre. Ez az olvasat rendszerint a tettes saját korábbi értelmezése, amelyet elfogása után ő maga revideál, hogy a mellékesnek gondolt esemény váljon bűnözővé válásának kardinális pontjává.²⁰ A bűnöző ebben a szemléletmódban „képes” vallomást tenni, a tettes és általa az elkövetett bűn egyaránt *megszólítható*. A bűnöző, a kihallgató és a narrátor olyan közös nyelvviségben osztozik, amely elmondhatóvá és az olvasókkal is megoszthatóvá teszi az így szerzett tudást. Erre az előfeltevésre különösen Darvasi novellája kérdez majd rá.

A *Kriminalgeschichte* azt mutatja meg, milyen katasztrofális következményeik lehetnek az apró-cseprő tetteknek: „Apró, gyakran egészen jelentéktelennek látszó körülmények szerencsétlen egybeesése az egyik embert tolvajjá, a másikat gyilkossá teszi.”²¹ Könnyű volna ezeken átsiklani, hiszen ki tulajdonítana jelentőséget például az ablakon szórakozottan kidobott néhány mogyoróhéjnak? Márpedig az elbeszélés címe szentenciaként mondja ki: *A' Mogyoro-Héj, vagy a' csekélységből mi nagy szokott támadni*. Az ablakon kisodort mogyoróhéj taszítja Bendorfot szerencsétlen házasságba és teszi végső soron

¹⁹ A *Mord aus Liebe* című Mächler-elbeszélés narrátora például egy helyütt arról panaszkodik: „oft würde selbst der aufmerksamste Beobachter nicht wissen, wen er mehr anklagen sollte: ob die Mängel der Verfassung und Gesetzgebung oder den unglücklichen Verbrecher?” *Mord aus Liebe* 5. [„gyakran még a legfigyelmesebb szemlélő sem tudná megállapítani, kit kellene súlyosabb váddal illetnie: az állapotok és a törvényhozás fogyatékságait vagy a szerencsétlen bűnöst?”]

²⁰ *A' Mogyoro-Héj* ... kínál erre jellemző példát: „'S e' képen magában, 's beszéltetésiben egészen elmerülve, maga sem tudván miért' felkap egy marok mogyoróhéjat 's kilöki az ablakon.” (Nagyvárad Ajtay 1813: 75.)

váltóhamisítóvá,²² mint ahogyan egy másik novella a grófi vadászpudli lábának kificamodásában véli azt a pontot megtalálni, amely a haramiává váláshoz vezetett.²³ A gyakran a gyermekkorral kezdődő vallomás általában olyan személyként alkotja meg a tettest, akinek nem szükségszerű sorsa a bűnözővé válás. Lehetőségek állnak előtte, és a novellák világmésképe rendszerint jellemző az a pozitív antropológia, amely szerint a tettes a jót akarja. A kérdés éppen az, hogy aki a törvény szerint akar élni, miként sodródik mégis bűnbe? A „klasszikus” detektívtörténet a részletben véli a tettest rögzíthetőnek, amelyet mások lényegtelennek tartanak, a *Kriminalgeschichte* pedig apró, véletlen körülményekben (vagy azok egybeesésében) találja meg a bűnözővé válás okát vagy annak egy-egy állomását. A két műfajban a nyomozást irányító kérdésfeltevés és a nyelvfelfogás tehát homlokegyenest eltér, a részlet előtérbe helyezése révén azonban a válaszáadás módja rokonítható. Az apró részlet és a véletlen nyomán merül föl a *Kriminalgeschichtében* a valószínűség, amely a XVIII. század egyik vitatott tudományos problémája volt (vö. Campe 1994: 179–185.). A műfaj közvetlenül nem veti fel, mennyire „valószínű” egy esemény, de meghatározó az a kérdés, hogy az „individuális általánosnak” az adott társadalmi viszonyok között milyen lehetőségei, esélyei vannak. Éppen az eredményez feszültséget, hogy véletlenként, esetlegesként jeleníti meg a bűnözővé válás pontját, miközben az emberi sorsokban az általánosat, a jellemzőt keresi. Ez mutatkozik meg a gyakran kurzívával is kiemelt szentenciaszerű kijelentésekben és az általános érvényűsége telt utalásokban („Itt is azon rendszerént való történet ese meg”;²⁴). A matematizálás igényével a valószínűség és az általánosság e keresése folytán rokonítható például a kortárs Süßmilch statisztikája: a statisztikai számításokkal ő is az egésznek a rendjét kívánja bemutatni az esetlegességek egyediségében (Campe 1994: 183.).

A XVIII. századi matematikai statisztika és a *Kriminalgeschichte* közös kérdése tehát esetlegesség és szükségszerűség viszonya, illetve feszültsége. Ebből az irányból is igazolódik a fent Ginzburggal kapcsolatban tett állítás: az apró részlet, az esetleges körülmény képes arra, hogy abban az egész értelmében vett társadalmi rend legyen tetten érhető.

²¹ „Ein unglücklicher Zusammenfluß kleiner, oft völlig unbedeutend scheinender Umstände macht diesen zum Dieb und jenen zum Mörder.” *Mord aus Liebe* 5.

²² Az elbeszélés elején így fogalmazza meg a közreadás szükségességét: „Vékony, 's csak nem véghetetlen gyengéded a pókfonal, 's a' selyembogár' szövéte: de még jóval vékonyabbak, 's sokkal gyengédebbek azon kötelek, melyek az emberek' sorsát most egymáshoz kötik, majd ismét egymással zavarják össze. – Régtől fogva áttallatták ezt a' Történetírók, 's most is, mikor figyelemmel kezdenek erre lenni, valóban egy ifjú ember' története, kit a' Mogyoróhéj ejtett örök gyalázatba, 's szerencsétlenségbe, éppen nem lesz egészen szükségtelen”.

(Nagyvárad Ajtay 1813: 69.)
²³ *Egy haramia, mivel azt az emberi társaságból minden maga hibája nélkül kirekesztették.* (Nagyvárad Ajtay 1813: 62–68.)

„A szövegektől a nyomok felé”

Jósika Miklós: *A szegedi boszorkányok*

A szegedi boszorkányok című regény *Bevezetésében* Jósika „egy régi levélgyűjteményt” nevez meg forrásként. A *Kriminalgeschichte* hagyományát erőteljesen megidézi mind a babonával szembeszálló morális-tanító célkitűzéssel, mind a periratok „érdekes alakban” való előadásának szándékával. Péter László ellenvetést tesz: „Ám a hiteles történet mindössze a bevezető fejezetre, a boszorkányság vádjával elítéltek 1728. július 23-i máglyahalálának leírására korlátozódott; a többi, a »cselekmény«, Jósika fantáziájából született”, s szembeállítja a „hiteles történetet” a „fikcióval” (1999: 416–417.). Érdekes módon a *Kriminalgeschichték* horizontján ilyen jellegű különbségtéves nem merül föl. Meißner a jogi, orvosi, morális, irodalmi kérdéseket egymástól elválaszthatatlanul érvényesíti, de Jósika alapvetően másként jár el. *A Bevezetés* előtt ezt írja: „A bevezetésnek semmi összeköttetése nem lévén a regénynyel magával, azt *azok, kiket a boszorkányságróli fejtegetés nem érdekel*, – olvasatlan hagyhatják.” A hiteles iratok hozzáférhetetlenségéről panaszkodó Meißner így élesen szemben áll Jósikával, aki szerint „a regénynek magának” nem része a jogi problematika. Meißnertől eltérően számára a jogi kérdés és az irodalmi mű két különálló rendszerbe tartozik, és a kettőt úgy kapcsolja össze, hogy az eset „ügyirat szerinti” közlése és a „fiktív” mű közti feszültséget bontakoztatja ki a befogadásban. Míg Péter László a történet „fiktivitását” hangsúlyozza, addig Dézsi Lajos 1916-ban kijelentette: „A regény művelődéstörténeti korrajz s alapjául megtörtént esemény szolgált. Szerző *Bevezetésében* hivatkozik is egy régi levélgyűjteményre, melyet forrásul használt föl.” (1916: 311.) A figyelemre méltó ebben az, hogy míg a *Kriminalgeschichték* egyöntetűen létrehozzák a „hiteles” pretextus illúzióját, melynek autoritása nem kérdőjeleződik meg a közreadóként és kommentálóként megképződő narrátor számára, addig az irodalom „kidifferenciálódott” rendszerében Jósika kétféle elbeszélőt teremt. *A Bevezetés* elbeszélője rokonítható a *Kriminalgeschichték* iratok olvasójaként megalkotott narrátorával, de a másik homlokegyenest szemben áll vele: „Lépünk már most a színpadra s gördítsük fel a függönnyt egy ily setét dráma elől” (15.). Nem iratok olvasója és magyarázója, hanem láthatatlan

²⁴ *Tisztátalan, gyilkos, gyujtogató. Még is csupán egy ártatlan Leány.* (Nagyvárad Ajtay: 1816: 76.)

megfigyelő, leskelődő, aki ráadásul a történetmondásban előtérbe helyezi magát, látványosan beleavatkozik az eseményekbe, akár a szót is átveszi szereplőjétől.²⁵ Booth ezt a XVIII. és XIX. század elbeszélőinél jellegzetes sajátosként írja le (1961: 271.). Gyakran megjegyzi, mi tartozik hozzá „történetünkhöz”, vagy hogy melyik szereplővel nem „fogunk találkozni”, s a történet *alakításának* e mérlegelése nyomán az olvasó *történettel* szembesül, a jogi iratokra tett bevezetésbeli utalás illúziója nélkül.

A *szegezi boszorkányok*ban a vallomás eltérő beszédmódja és ebből következően másfajta nyomozási modell bontakozik ki. A *Kriminalgeschichte* meggyőződése szerint, ha a tettes ki is állja a kínvallatást, hallgat, és megmenekül, akkor történik más, ami a vallomást kikényszeríti – önkéntesen. Jósika regénye viszont így veti föl a kínvallatás eredményezte vallomás kérdését: „Mindent tagadtak, sőt Rózsa Dániel maga mint vádló lépett fel a boszorkányok ellen. Hasztalan, a 82 éves ember s a gyenge nő ki nem tudták a kínzás fájdalmait állani, s a karón, melyre őket a vallató bíróság három óra hosszán át ültette, mindent vallottak, a mit ezek hallani akartak s ajkaikra idéztek” (29.). A *Kriminalgeschichte*vel ellentétben Jósikánál a hivatalos, a per során tett vallomás kizárólag mint a kínvallatás által kicsikart és *ezért* szükségképpen hamis, torz szöveg tételeződik. Az eljárás éppenséggel nem az igazság megszületésének helye, nem igazságot, hanem kényszerű hazugságot és ezáltal babonát, „eltévelyedést” állít elő. A vallatók kérdéseire a raboknak azt kell kimondaniuk, amit azok eleve tudni vélnek. A boszorkányságra vonatkozó kérdések csak azt teszik lehetővé, hogy „beismerjék”, amit kérdeznek, minden más választ „tagadásnak” tekintenek. A kínvallatás alapelve, hogy csak a bűnösség kimondása „igaz”. Az ártatlanság nem mondható ki, „bizonyításának” egyetlen módja a kínzás átvészélése. Ebben a paradigmában csak az bírható rá a beszédre, aki eleve gyanús: vagy mert magát vádolja (*Kriminalgeschichte*), vagy mert mások ellene vallanak (például Rózsa Dániel). E két mozzanat hiányában hosszú évekig föl sem merül, hogy Liszka, Felsenthal grófné szolgálója volt az, aki a két csecsemőt elrabolta. Nem derül ki Futaky Ferenc bűnössége sem, aki a grófné iránti bosszúból (mert az fiának kosarat adott) megbízta Liszkát az elrablással. A nyomozásnak ebben a paradigmájában az igazság előállításának elsőrendű módja a vallomás, mi több, az önkéntes vallomás. Ebből következően a csecsemők elrablásának igazságát megtalálандó kihallgatják a személyzetet, csak éppen Liszkát nem, mivel megdöbbenését

²⁵ Egy kiragadott példa: „Történetünk folyamára nézve könnyebbségül szolgáland, ha a derék Sztatinytól átveszjük elbeszélői szerepét, s kissé rendezettebben s félbeszakasztás nélkül előadjuk, mindazt, a mit Argauer azon pár óra alatt megtudott, míg Sztatiny nála mulatott.” (48–49.)

ártatlanságaként magyarázzák.²⁶ Liszka ugyan nem sokkal később elhagyja a házat, és Futaky Ferenc gyűlölete a család ellen köztudott, de az előbbi *gyanús* mozzanatként, utóbbi pedig *motiváltságg*ként a nyomozás „szemiotikai” paradigmájában nyerhet értelmezést.

Az ember önmagáról tett vallomása Meißnernél sem kizárólagos, de kétségtelenül elsőrendű módja az igazság előállításának. Jósika regénye viszont a vallomásnál vagy mások gyanújánál, azaz a szövegeknél az igazság kiderítésének „megbízhatóbb” alapjait sugallja. A „klasszikus” detektívtörténet olvasói elvárásai szerint kifejezetten zavarba ejtő a nyomozás eredménytelensége. Amikor Futaky hosszabb távollét után újra felbukkan Szegeden, mégpedig két gyermekkel, akiket előbb leányainak, majd sógornőinek mond, a Felsenthal család elleni gyűlölete ellenére sem merül föl, hogy lehetséges-e összefüggés a Felsenthal-lányok elrablása és a Futakynál váratlanul felbukkanó lányok között. Ez az a pont, ahol a regény poétikai rendje a *Kriminalgeschichte* műfaji kódját hozza játékba, hiszen a nyomozás olyan paradigmáját alkotja meg, melyben a narrátor az értelemképzést uraló instancia. Míg nem kevés ironiával és rosszállással illeti a regény bírait, kizárólag a narrátort ruházza fel azzal a megkérdőjelezetlen autoritással, hogy kijelenthesse, „ennek történetünkre nézve kevés érdeke van” (159.), és „jobb leend az események fonalát kísérmünk, melyek legjobban megoldják kételyeinket” (332.). Ebben a vonatkozásban Jósika elbeszélője a „klasszikus” detektívtörténet nyomozójával is összefüggésbe hozható, hiszen „nemcsak a cselekmény utólagos megszervezője, hanem e cselekményszervezés, narrativitás elméletének is teljhatalmú képviselője” (Bényei 2002: 34–35.). Magának követeli a történet megteremtésének egységét, ne menjen semmi „történetünk kerekességének rovására” (439.), hiszen „elszórt személyzetünk cselekvéseiben láthatatlan egység van, mely ugyanazon kifejlés felé siet” (356.). Noha – Booth nyomán fogalmazva – önmagát látványosan előtérbe helyező elbeszélői funkció jön létre, a többször emlegetett egységet eleve a történetnek tulajdonítja. E meggyőződés nyomán a „végkifejlésre” tett utalásokkal már az első olvasás során úgy közli az egyes részeket, mint amelyek egy bizonyos befejezéshez vezetnek, de ennek során olyan mozzanatra hivatkozik, amely a nyomozás „vallomásos” paradigmájával nem egyeztethető össze: „Brunó és Rafaela nem titkolták, a mit éreznek, nehéz is leende, mert a vonzalom önkénytelen volt” (320.). Amit Brunó mondani akart, „valóban oly fontos, mint azt

²⁶ „Annyi bizonyos, hogy Felsenthal házábanál mindenki szoros, szigorú vallatás alá jött; de elég különösen épen a szobaleány volt az, kihez legcélszerűbb gyanú sem fért. A grófnő a vidám, szolgálatra kész Liszkát még szülői házából hozta magával, s mivel a szerencsétlenség éjén, magunk láttuk, minő elfogulatlan volt, midőn asszonyát vetköztette, nem csoda, hogy őt az egész ház ártatlannak hitte. Egyébiránt, midőn a szerencsétlenségről Liszka meggyőződött, oly ijedelmet s oly színtelen fájdalmat mutatott, mikép esztét kezdették félteni.” (192.)

megszagztatott beszéde s rohamos, majdnem öntudatlan előadása sejteték” (345.). A narrátor a regény számos helyén az önkéntelen mozzanatok igazságát hangsúlyozza, noha a befejezésben a bűnösök vallomása és nem a regény során kiemelt zavarodott viselkedés vagy mozdulat az igazság előállításának elsődrendű technikája.²⁷

Főtebb a „klasszikus” detektívtörténet és a *Kriminalgeschichte* rokoníthatóvá vált a részlet – bár eltérő kontextusban való – meghatározó volta alapján. A nyomozás paradigmáját vizsgálva azonban döntő különbség mutatkozik abban, hogy az előbbiben a nyomozás tárgya nyom (mint Morellinél a sokat idézett fülcimpa), míg a korábban idézett Meißner- és Múchler-novellák elbeszélője szöveg (periratok, vallomás). Ebben a váltásban „a szövegektől a nyomok felé” irányuló módosulás érhető tetten (A. Assmann 1996: 105–106.). Aleida Assmann nyomán – a kulturális emlékezet médiuma szempontjából – a két említett műfaj két külön paradigmában írható le. A XVIII. századig ugyanis a szövegek olvashatóságát biztosítottak tekintik, és töretlen a betűk tartósságába, megőrző erejébe vetett bizalom. A XIX. században azonban – elsősorban történészek – kétségbe vonják az írásos források „megbízhatóságát” és ábrázolási konvencióikat. Thomas Carlyle szerint a múlt számunkra már néma, írásbeli közlése hiányosan és meghamisítva ér el minket. Ez a belátás a szövegektől a nyomok felé való eltolódást és ezzel – emeli ki Assmann – a kulturális emlékezetben fontos struktúráváltozást idéz elő. A szöveghez az az illúzió fűződik, hogy az elmúlt a maga „teljességében” „életre kelthető”, s az emlékezet a beíródás, a megőrzés felől határozható meg. Ezzel szemben a nyom a hiány, a felejtés, a megsemmisülés felől definiálja az emlékezetet. A két paradigma ennek megfelelően eltérő hozzáférést tesz lehetővé a múlthoz: a szövegek tudatos, míg a nyomok nem nyelvi megnyilvánulások, és így egy kor akaratlan emlékezetét dokumentálják. Ezért válnak például Jakob Burckhardt számára a nyomok értékesebbé: e néma és indirekt tanúknak nagyobb fokú hitelességet tulajdonít. Az indirekt, akaratlan, nem tudatos mozzanat kiemelése a Morelli-módszert idézi.

Ginzburg említett tanulmánya az alattvalók „individuais általánosától”, önképeiktől a hamisíthatatlan részletek rögzítéséig vezető váltást írja le (noha ezek Kittler által használt fogalmak), amelynek révén „Ázsiában vagy Európában akár egy szegény falu utolsó lakója is azonosítható és ellenőrizhető” lett (Ginzburg 2002: 47.). A hatalom technikájának ez a változása azonban, hangsúlyozza Kittler (1986: 131–134.), az írástól az újabb médiumokig

²⁷ Meißnernél Lorika vallomástételét idézi föl a következő szövegrész: „első kérdései oly zavarba s ijedelembe hozták őket, mikép nem volt bátorságuk a dolgot tagadni s annál eszélyesbnek tartották mindenről őszinte vallomást tenni.” (436.)

vezető váltást követi. Az „imaginárius testi képeket”, amelyeket az emberek maguk is előállíthatnak, a könyv (esetünkben konkrétan a perirat) is tárolhatja és közvetítheti. Az olyan akaratlanul elárult jelek viszont, mint a hangszínváltozás, Bruno fent idézett szaggatott beszéde vagy az ujjlenyomat, cipőnyom, az újabb médiumok fennhatósága alá tartoznak, hiszen csak ezek tudják őket rögzíteni és kiértékelni. A *Kriminalgeschichte*ték szempontjából különösen fontos Kittlernek az a megállapítása, hogy míg az írásos jogi jegyzőkönyvek önkéntelenül is az „értelemre” figyelve szelektálnak, addig a fonográf esetében a tudomány először rendelkezik olyan eszközzel, amely zörejeket – a „jelentésre” való tekintet nélkül – rögzít (i.m. 133.). Hasonló módon a *Kriminalgeschichte*ték narrátora azt közli, amit „fontosnak” tart, és e lényegi kérdés szempontjából mellékes, hogy az események értékelésében az apró (mert a „részlet” jelentésével felruházott) körülményeket tartja annak. Ezt ugyanis nem vonatkoztatja a vallomásra abban az értelemben, ahogyan majd Freud teszi. Kittler megállapítása azonban arra hívja föl a figyelmet, hogy ez az eljárás miként függ össze a kor technikai feltételeivel. A szövegtől a nyom felé való hangsúlyeltolódást (Assmann) így az írástól az újabb médiumok felé fordulás (Kittler) összefüggésében érdemes szemlélni.

A *szegeci boszorkányok* e megfontolások alapján úgy olvasható, hogy a vallomást nem az igazság megszületésének magától értetődő helyeként, hanem a kínvallatás által kicsikartként és ezért szükségképpen hamisként alkotja meg. A nem kínvallatásból eredő megnyilatkozás „igazságértékét” az teszi kétségessé, hogy mivel „tudatos” tett, eltorzíthatja, megmáshíthatja, meghamisíthatja a „valóságot”. Noha a regényt záró leleplezés a történet szintjén a nyomozás „vallomások” paradigmáját erősíti meg, a narrátori reflexiók a szemiotikai paradigma felé való elmozdulással már nem a saját magáról elmondott szövegnek, hanem a nem tudatosan előállított „nyomoknak” tulajdonítanak igazságértéket.

Az identitásképzés újraértelmezése Darvasi Lászlónál

A müttenheimi szörny különös históriája

Darvasi László *A müttenheimi szörny különös históriája* című novellájában a bűn nyelvi megalkotásának reflektálása az identitás nyelvi feltételezettségére is föl hívja a figyelmet. A nyomozás nyelvi karakterének tudatosítása nyomán a bűntény nem „tárgyszerűségében” létezik a nyomozó számára – amit egyébként Jósika regénye is fenntart, hiszen a szemiotikai paradigma alapelve az, hogy a nyomok révén a múlt a maga „teljességében”, „igazságában” hozzáférhető.

A novella első bekezdésében a fiktív világszerűség illúziójának föl keltése mind a história, mind a *Kriminalgeschichte* műfaji kódját játékba hozza (vö. Szirák 1998: 124.). Tér-idő szerkezete a XVII. század közepe Bajorországának történelmi világszerűségét teremti meg, noha az osnabrücker egyezmény, a müttenheimi gyilkosság és a rendőrkapitány reggelijének a diskurzivitás terében való összekapcsolása ironikus hatást kelt. A história poétikai rendjének elvárását a kötet alcíme és a novella címe is föl kelti. A „különös históriája” cím a históriás énekirodalom egyik közhelyét idézi meg, amikor a szerző munkájának bevezető soraiban „szép csuda dolgokat” ígér. A tényszerűség illúzióját keltő megállapítások és a személyekre való hivatkozások szintén felidéznek a régi magyar irodalom e reprezentatív műfaját (vö. Pirnát 1984). A *Kriminalgeschichte* és a história illetően játékba hozása elsősorban azért lényeges a jelen kontextusban, mert a forrásra, személyre, idézésre való hivatkozás mindkét műfajban az „igazsághoz”, a múlt történéseihez való problémátlan hozzáférés garanciájaként konstruálódik meg. A *Kriminalgeschichte* műfaji kódját emellett mindenekelőtt a vallomás hozza játékba: a pék és családja meggyilkolásával vádolt Stallendorf „mindenről részletesen beszámolt. Vallatni sem kellett”. Miközben a szöveg azt a műfajra jellemző olvasói várakozást kelti föl, hogy miként vált gyilkossá, Stallendorf „ígyekezett ártatlan színben föltűnni, mintegy magát helyezve az áldozat szerepébe”, és tettének okaként képtelen betegségről, elméjén és akaratán uralkodó kórról, tébolyról, „nem evilági szörnyeteg”-ről beszél, amely „zabolátlan erővel kíván vért, borzalmat és halált”. A műfaji kódok, diskurzuselemek „újrakeverésének” (a *bricolage*-nak) a poétikája (vö. Szirák 2001: 60–65.) Darvasi novellájában azt eredményezi, hogy míg a *Kriminalgeschichte* kódja Stallendorf történetét az „aktenmäßige Darstellung” („ügyiratok szerinti bemutatás”) poétikai

rendjébe írja, addig az emberben lakozó, ösztönként is értelmezhető szörnyeteg főként a XX. század első felében gyakori a „gótikus” regényekben; a démonnal/ördöggel való együttthálás mint tabusértés és a gyilkos gyermekében újjászülető „szörnyeteg” pedig ismert mesei motívum.²⁸ Vagyis a *Kriminalgeschichte* elvárása nyomán keletkező „referenciakényszer feszültségbe kerül a mesei elbeszélésrenddel”, másrészt „a történetalakítás többnyire abszurd logikáját az elbeszélő reflexió nélkül hagyja, s így a meseiség műfaji kódját erősíti meg” (Szirák 2001: 65.).

A *Kriminalgeschichte*, illetve a gótikus regény és a mese műfaji kódjának feszültsége hívja föl a figyelmet a „titoknak” és ezzel a „nyomozó” identitásának elmozdulására. A *Kriminalgeschichte* jellemzően a bűnözővé válás okaira kérdez rá, és nem tételez olyan mozzanatot, amely a vallomás révén, illetve a vallomást tevő számára ne volna hozzáférhető. Az okokat nem is „titokként”, hanem közvetlenül föllelhetőkként alkotja meg, mivel a tettes uralja az értelemképzést, és az ő rendelkezésére áll a bűntényről és életéről való lehetséges tudás. Az általános hozzáférhetőség pedig a nyomtatás nyilvánosságfogalmával is összefügg: ez a titok és a tudás alapvető jellemzője. Darvasi novellája a „mindenről részletesen beszámolt” megállapítással fölkelte ugyan ezt az olvasói elvárást, azonban Stallendorf vallomásában többször ismétlődik, hogy „talán” és „maga sem érti, miért”, azaz hozzáférhetetlen titokként jelenik meg, ami a *Kriminalgeschichte*-ben nem lehet az.

Amikor Stallendorf a születendő gyermektől azt várja, „szembesülhessen a gonosszal, aki ezt a borzasztó bűnt rátejtálta”, a bűnről való beszédbe a metafizikai értelmezhetőség dimenzióját vonja be: a „titok” olyan dimenzióját, amely mintegy eredendően kifürkészhetetlen. Annak hangsúlyozásával viszont, hogy ész és logika nem leplezheti le a bűnt, a „klasszikus” detektívtörténet előfeltevéseit vitatja, kérdése ugyanis az lesz, *ki* a gyilkos. Mivel a novella zárata az „érvénytelenítés” *lehetőségével* helyezi új kontextusba a vallomást, oly módon hív föl az újraolvasásra, hogy a tettes kilitére vonatkozó kérdést kényszeríti ki. Ebben az értelemben „az utolsó mondat tartalmazza az egész konstrukciót felborító állítást” (Palkó 1996: 86.), és ahogyan elmozdul a titok, úgy mozdul el Stallendorf individualitása, valamint ezzel szoros összefüggésben az, hogy mit ért az olvasó a szörnyön

²⁸ Számos esetípust rögzítettek kutatók, melyekben az az alapvető meggyőződés, hogy a bűn fizikailag, testileg átöröklődik a szülőről a gyermekre (pl. Thompsonnál: F 451.1.2. *Murderer's children become dwarfs*). További idekapcsolódó motívumok: F 471.2. *Incubus. A male demon who comes in sleep and has sexual intercourse with a woman*; D 47.1. *Mortal temporarily takes shape of demon*; T 539.1. *Hero enters womb of sleeping woman and is reborn*; C 112. *Tabu: sexual intercourse with unearthly beings*; T 465.4. *Children are spotted like leopards as result of bestiality*. Thompson 1955: Vol. II. 11.

(emberbe bújt ördög? ösztön? betegség/őrültség? hazugság?). A felsorolt értelmezési lehetőségeket a novella a zárattal is a szöveg játéktérében tartja, hiszen az anyajegy „nem rendellenesség, csak jel”: mivel kontextusa meghatározatlan marad, a jelölt rögzíthetőségének illúzióját sem kelti. A szörny és Stallendorf individualitásának mozgásában megfigyelhető kölcsönös feltételezettség nyomán a szöveg így arra kérdez rá, hogy a tettének okait kereső vallomástevő individualitásának határai átjárhatóak (*permeable*; McCracken 1998: 71–72.), bűntény és törvény közötti pozíciója *per definitionem* transzgresszív, individualitása állandó mozgásban, elmozdulásban, alakulásban van. Fuchsné novellát záró megjegyzése az újszülött anyajegyéről („Akárcsak a megboldogult Falkmeyer úrnak, mondta Fuchsné és csodálkozva a doktorra bámolt.”) pontosan azért értelmezhető a csattanó retorikájával, mert Falkmeyer *lehetséges* apasága a *Kriminalgeschichte* műfaji kódja által megnyitott narratívára „a végpont [olyan] értelmét”²⁹ ruhazza rá, amely a vallomástételben beláthatóvá teszi: „az individualitás nem tekinthető többé a saját múlt egy fejlődéskoncepción keresztül olvasott és olvashatóvá tett egységes narratívájának végpontjaként, vagy a múlt (a narratíva) identikus elsajátításának (illúзорikus) retorikájában létesülő értelemképző és ezt az értelemképzést uraló instanciának” – állapítja meg Mesterházy Balázs Werner Hamacher Nietzsche-interpretációja nyomán (2003: 282–283.). Hamacher e vonatkozásban abban látja Nietzsche jelentőségét, hogy „az individualitást önnön határainak és meghatározottságainak állandóan történő átlépéseként vagy áthágásaként (Disgregation) határozza meg” (i.m. 281.).

E belátás nyomán a novella a vallomástétel transzgresszivitására, a tettet elkövető énjének megértése (és ezáltal megalkotása) és az ítélkezést megkövetelő értékrend (konstrukciója) közötti határátlépésre kérdez rá. Valamint arra, hogy a vallomástételben az individualitást szükségképpen az áthágás előlegezi meg. Ebben az értelemben „az individualitás jövőbeli, soha nem a már adott, hanem az, ami a jövőből a jelen számára lehetőségként adódik, ami mindig még csak adódni fog, és ami még így visszatartja magát” (Hamacher 1998: 118.) – szemben azzal, hogy a *Kriminalgeschichte* a nyomtatásban közzétett vallomás szövegében eleve rögzítettnek véli a tettes individualitását. Darvasi azonban nem csupán a vallomástételben, hanem ezzel összefüggésben a titok fogalmában is a jövőből a jelen számára lehetőségként adódó individualitásra kérdez rá. A titok ugyanis (a vallomással rokonítható módon) az ismeretlent, a „visszatartottat” illetően distanciát teremt, és határokat von meg. Ilyen értelemben nevezi Aleida és Jan Assmann a titkot „határt vonó

²⁹ Frank Kermode-ot idézi: Ricoeur 1999: 279–280.

rendezőerőnek” (A. és J. Assmann 1997: 7.). A titokra való rákérdezés módja, mibenlétének feltételezése megnyit bizonyos narratívákat, amelyek megelőlegezik, kijelölik a kutató én pozíciójának lehetőségeit.

A *Kriminalgeschichte* műfajában az élettörténet elmondásának diskurzív formája a vallomás, ami garantálja a tettes életéhez, érzéseéhez, szándékaihoz való hozzáférést. Ezzel szemben Darvasi novellája úgy aknázza ki ennek diskurzivitását, hogy az identitásképzés nyelviségére, az identitás nyelvi feltételezettségére reflektál. A csattanó mindazonáltal oly módon hív föl az újraolvasásra, hogy Falkmeyer apaságának lehetőségével a vallomás esetleges „hamisságát” veti föl, arra kérdezve rá, hogy ha Stallendorf hazudott, ki „valójában” a gyilkos. Más szóval a zárlat az „igaz–hamis” oppozícióban helyezi el a vallomást, noha a szörny jelöltjének rögzíthetlensége nem engedi a „megoldás” olyan retorikájának érvényesülését, amely a tettes (és adott esetben a kutató narrátor) énjét „kimerevítené”. A megoldás ugyanis a *Kriminalgeschichte*-ben (és hasonlóan a „klasszikus” detektívtörténetben) olyan végpont, ahonnan a történet a maga „totalitásában” táruul föl, és a zárlatnak ez a funkciója a történet mellett a tettes identikusságát is garantálja.

A *Kriminalgeschichte* azzal biztosítja „a saját múlt egy fejlődéskonceptión keresztül olvasott és olvashatóvá tett egységes narratívájának végpontjaként” értett individualitást, noha a *bűnözővé válás* pontjára, a sorsfordulóra kérdez rá, hogy azt jellemzően „külső” kényszernek tulajdonítja, s így kétely sem érheti a szereplő „azonosságát”. „[A] szereplő az egész történet alatt megőrzi azonosságát, s ez megfelel az elbeszélte történet azonosságának is.” (Ricoeur 2001: 16.) A fordulópont eszerint olyan esetleges mozzanat, amelyet a konfiguráció összehangol a szükségszerűséggel (i.m. 18.). Darvasi novellája viszont úgy teremti meg a gyilkosságok elkövetésének kontingenciáját, hogy különböző narratívákat nyit meg és tart fenn, a zárlat csattanója pedig a *Kriminalgeschichte* olvasói várakozásával szemben egyiket sem „merekíti” ki, sőt Falkmeyer, Hilda Lebwitz és Fuchsné individualitását is szétírja. Az első olvasás során tudniillik a szöveg úgy alkotja meg az e szereplőkről való beszédet, híreket, mint amelyek adottként rögzítenék individualitásukat.³⁰ A második olvasásban „a szöveg pletykákat említő szakaszai ráértődnek magára a szövegre is” (Palkó 1996: 86.), és így a „forrásra” való hivatkozások is változtatják modalitásukat. Felmerül például az a kérdés, hogy ha Stallendorf „véres garasokat nyalatott fényesre a korcsmáros kutyájával”, akkor azok mitől lehettek véresek, hiszen Hildától kapta. Vagy ha „csak mint

átutazó vándor” jött, honnan tudta, hogy a pék házába ment, és hogy Jánoskának hívják a gyermeket? Miért nem fogják ezután emlegetni a sok érdemet szerzett Falkmeyert? A narrátor szerint olyan ember volt, akit „a jövő történészei, helyi kutatói – e borzalmas esemény ellenére is – emlegettek volna, mert hírnevet szerzett Müttenheim névtelenek tapodta utcaköveinek”. Ahogyan az individualitás nem érthető a múlt narratívájának végpontjaként, úgy ezzel függ össze „a történet konfigurációjának szétesése”. Amikor Stallendorf már nem vallomást tett, hanem „színesen és lebilincselően mesélt”, illetve a bűnről „értekezett”, a hatóság előtti vallomás diskurzív helyzete megváltozik, „az elbeszélés műfaji határainak átlépéséig is eljut, s az irodalmi művet az esszéhez közelíti” (Ricoeur 2001: 20.).

Jósika narrátora így ír Szeged városának kulturális emlékezetéről: „erények ércznél romlatlanabb szobrai” „födi[k] ama szégyenbélyegeket”, a történetmondással pedig a város „multjáról lerántjuk e történetben a leplet” (18.). Amikor Jósika elbeszélője fölhívja az olvasó figyelmét, hogy ez és ez „nem soká leend titok”, azaz hogy *valamit* elhallgat, akkor azt nyelvileg elmondhatóként-megragadhatóként előlegezi meg: ez a titok alapmozzanata. A regény ezt összekapcsolja azzal a bevezetésben tett kijelentéssel, hogy „természetfeletti nincsen”, aminek – Zsadányi Edit kifejezésével élve (2002: 47.) – „emberléptékű nyelvi rendszerben” bármiféle „titka” ne volna kimondható. Ha tehát *A szegedi boszorkányok*ban a történetmondás a város és a bűnesetek szövegének palimpszesztjében a felső réteg „lekaparásának” eljárásaként definiálódik, akkor Darvasinál palimpszesztálásként értelmezhető: „S az ifjú színesen és lebilincselően mesélt. Habár furcsának hatott, hogy a szörny naponta más és más alakot ölt, hogy újabb és újabb tulajdonságokkal és jellemvonásokkal gazdagodik, s nem hogy határozottabb körvonalat kapna az ifjú elbeszélésében, de lényre egyre bonyolultabbá és titokzatosabbá válik.”

³⁰ Néhány példát kiragadva: „Tudni kell, hogy Falkmeyerék nagy tiszteletnek örvendtek a városban”; Hilda Lebwitzet „tudvalevő volt, hogy rokonaként kezeli”.

„A gyilkosságról mint a szépművészetek egyikéről”

A nyomozás szemiotikai paradigmája

A fordítás mint kulturális gyakorlat

Agatha Christie 1930–40-es évekbeli magyar fordításai

A detektívtörténet-fordítási gyakorlat kulturális vonatkozásait, implikációit vizsgálva megállapítható, hogy a műfaj ideológiai vetülete Franco Morettitől Michel Foucault-n át Friedrich Kittlerig sokat és sokféleképpen tárgyalt kérdés. Megközelíthető úgy, hogy a műfaj a világnak jelentést adó embert ünnepli az anonimitás olyan terében (a metropoliszban), amely a társadalmi ellenőrzés ellehetetlenülésével fenyeget, írja Moretti. Szintén ő hívja fel a figyelmet arra, hogy az „egyéni” bűnre és az „egyéni” motivációra összpontosító krimi elhomályosítja a bűn szélesebb társadalmi kontextusát (a társadalmi és gazdasági pozíciót, a különféle bűnözői viselkedésmódokat) (1983: 155.). Kittler úgy határozza meg „sémáját”, hogy eltereli a figyelmet a bűnről és a hatalmi stratégiákról, a tettes „ellenhatalmát” pedig pszichológiailag érthetővé tehető módon „motivációkra” fordítja le (1991: 215.). Wagner Lilla – akinek nevéhez fűződik Petőfi költészetének pszichoanalitikai megközelítése – a kapitalista társadalom működésében a birtoklás felől értelmezi a műfaj működését: „a pénz regénye detektívregény”, mivel „egy gazdasági fogalom: a birtoklás körül forog” (1933: 34.).

A XX. század első felének magyar irodalmában ez a kérdéskör élesen merült fel, hiszen a bűnről való beszédet, a bűn irodalmi kódolhatóságát mindenekelőtt német (*Kriminalgeschichte*) és francia (*kaland[or]regény*) minták határozták meg. A „klasszikus” detektívtörténet-szerzők közül Agatha Christie műveinek 1930–40-es évekbeli fordításaiban vizsgálom, milyen kulturális közegbe – a bűn milyen konstrukcióinak hagyományaiiba, azok milyen érintkezésébe, adott esetben feszültségébe – ágyazódott az átültetésre kerülő művek kiválasztása és a fordítások szövegisége. Ez a bűnügyi, illetve a magyar irodalom szélesebb kontextusában való vizsgálódás mellett lehetőséget nyújt konkrét szöveghelyek elemzésére. E megközelítés azonban korántsem függetleníthető a korabeli ponyvafordítói gyakorlattól: a történetformálás átalakíthatóságától. Egyrészt tetten érhető, hogy a kiválasztott művek részben „illeszkednek [a korabeli magyar irodalom, illetve ponyvairodalom – D. E.] saját nyelvi

hálójának már eleve meglévő diszkurzív paramétereikhez” (Sengupta 2004: 220.); másrészt a műfaj kánonbeli marginális helyzetéből adódóan megváltoztatják a cselekményt. Szövegrészek kihagyásának, történetmintázatok átalakításának és szöválasztásoknak a vizsgálata hozzájárul az irodalmi-kulturális környezet feltárásához, amelyben a „klasszikus” krimi fontos képviselőjének, Agatha Christie-nek az első magyar fordításai létrejöttek: 1930-ban jelent meg *A titkos ellenfél* (*The Secret Adversary* [1922]; ford. Zeyk Adéle), *Az ijedt szemű leány* (*The Murder on the Links* [1923]; ford. Miskolczy Ernőné), *A négyek társasága* (*The Big Four* [1927]; ford. Balogh Barna). 1930 és 1944 között 23 műve jelent meg magyarul.³¹ Az 1930–40-es évek szűk két évtizede kiválasztásának alapja, hogy „1945” után – az irodalomfelfogásbeli fordulat diskurzív határaként értve – a „klasszikus” angolszász krimi fordítása a peremre szorult. 1961-ben Maróti Andor így fogalmazott:

[E] regénytípus két fő kelléke: a pattanásig feszült izgalom, s az átlagon felüli merészségű hős. Szükséges tartozékai továbbá: a véletlennek és a rendkívülinek megnövelt súlya, a fehéren-feketén mutatott, egysíkú jellemábrázolás, a hős feltétlen győzelme a legelképesztőbb nehézségek, legrefináltabb ellenfelek fölött is. Ezekben rejlik az izgalom forrása, s a kiélezetten izgalmas jelenetek sora nem mást szolgál, mint a kiélezetten ábrázolt hős nagyszerűségének példázatát. [...] [Márpedig ez] szocialista valóságunk talaján létjogosultságát is elveszítette. (1961: 11.)

Christie vonatkozásában ez azt jelentette, hogy 1945 és 1960 között mindössze három fordítása jelent meg (vö. *Magyar Könyvészet 1945–1960*): 1947-ben a *Sparkling Cyanide Valaki hiányzik...* címmel, Kosáryné Réz Lola tollából (a Palladis Kiadó Detektívregények legjava sorozatában), majd egy évtizedes szünet után az Európa Kiadónál 1958-tól láttak napvilágot újra Christie-fordítások: 1958-ban az *After the Funeral Temetni veszélyes*, 1959-ben pedig az *Evil under the Sun Nyaraló gyilkosok* címmel (a Bagoly könyvek sorozatban).

A detektívtörténet iránti posztmodern érdeklődés és mai meghatározó jelenléte a könyvpiacón különösen érdekessé teszi Márai Sándor 1938-as, *A detektívregény meghal* című rövid írását:

Az irodalomnak ez a válfaja, mely [...] már-már klasszikus zsenikre hivatkozhat, mint Conan Doyle, Maurice Leblanc vagy Gaston Leroux, néhány éve csendesesen sorvad: az írók meggyőződés nélkül agyalják a ravasz történeteket s a közönség meggyőződés nélkül fogyasztja e ponyvát. (1938: 8.)

Christie fordításainak az 1960-as évektől bekövetkező „reneszánsz” és művei napjainkban is zajló újrakiadásai korában, amikor az Európa Könyvkiadó igazgatója, Barna Imre azt a jelzés értékű kérdést tette fel, „akad-e a krimi kategóriájában minőségibb szerző, mint Agatha Christie?” (Barna 2007: 29.), Márai írásában figyelemre méltó mozzanat az, hogy kiket *nem*

³¹ Vö. *Magyar Könyvészet 1921–1944*. VI. kötet. 127–128.

említ. Nem ejt szót a *Golden Age*, a brit *Detection Club*,³² az 1928-ban létrejött, a kor neves krimíróiból álló társaság egyetlen szerzőjéről sem, akiknek műveit főként a Palladis és a Nova kiadók jelentették meg.³³ Leblanc kiemelésével, a kalandor- és betyárregények párhuzamával és annak hangsúlyozásával, hogy a detektív törvény és bűn határán egyensúlyoz, a XIX. századi rablóromantika és kalandorirodalom tradíciójába illeszti be a krimi. Ez az értelmezői stratégia a magyar recepcióban erőteljesen érvényesült. Salgó Ernő például 1908-ban arról érkezett, hogy „a bűntény az, amivel az érdeklődésre pályáznak és a pénzhamisítással, örökségtolvajlással, bankbetöréssel és a modern világ mi egyéb bűnügyi lehetőségeivé transformálódott rablóromantika élend vagy inkább: folytatódik” (1908: 1.). Földi Mihály, a két világháború közötti időszak ponyvaregényírója 1920-ban szinonimaként használja a *kalandor-regény*, *kalandos könyv*, *detektív-regény* elnevezéseket (1920: 398–400.). E prózai tradíciónak a magyar befogadásban való meghatározó jelenlétéről Agatha Christie-regények némely fordítása is árulkodik. Az 1939-es *Ten Little Niggers* első magyar fordítója, Vécsey Leó (a fordítás 1941-ben született *A láthatatlan hóhér* címmel) a *thriller* fordítja *kalandregény*ként Wargrave bíró regényt záró vallomásában:

Agatha Christie	Vécsey Leó fordítása	Szjgyártó László fordítása
Crime and its punishment has always fascinated me. I enjoy reading every kind of detective story and thriller. (350.)	A bűn és a bűnhődés kérdése mindig élénken foglalkoztatott. Éppen ezért minden detektív- és kalandregény élénken érdekel. (179.)	A bűn és az érte járó büntetés mindig lenyűgözött. Élvezettel olvasok mindenféle detektívregényt. (180.)

A bűnügyi irodalmon belüli megkülönböztetések átrajzolódására utal, hogy Szjgyártó viszont a *detektívregény* szót használja átfogó műfaji megjelölésként. A *The Big Four* (1927) első, 1930-ban *A Négyek Társasága* címmel napvilágot látott fordítása a „kalandos regény” alcímelt adta a műnek. *The Secret of Chimneys* című, 1925-ös regény elején – amely 1934-ben jelent meg Gáspár Artur (M. B. megjelöléssel) fordításában, *Királyok és kalandorok* címmel – Jimmy elbeszéli barátjának, kitől jutott hozzá szerelmes levelekhez, amelyeket vissza kíván juttatni azok írójához: „Volt egy spanyol kalandor, akinek az életét egy alkalommal megmentettem...” – olvashatjuk Gáspár Artur fordításában (17.). Christie azonban a *dago* szót

³² Tagjai voltak – többek között – Dorothy L. Sayers, G. K. Chesterton, Victor L. Whitechurch kanonok, G.D.H., M. Cole, Henry Wade, John Rhode, Milward Kennedy, Ronald A. Knox, Freeman Wills Crofts, Edgar Jepson, Clemens Dane, Anthony Berkeley Cox és Agatha Christie.

³³ Az 1925-ben Vári Dezső, a Pallas Nyomda igazgatójának kezdeményezésére alakult Palladis Rt. „Pengős regények” sorozatában 1930-tól 1942-ig megjelent mintegy 200 kötetnyi krimi és kalandregény között látott napvilágot többek között Agatha Christie 11, Edgar Wallace 10, Erle Stanley Gardner 13, G. D. H. és M. Cole, valamint Anthony Berkeley egy-egy műve (Bálint 2001: 85.). Az 1924-től működő Nova Irodalmi Intézet „Nova kalandos regényei”, az egypengősök, a kéthetente az árusokhoz kerülő kötetek 1935 nyarától jelentek meg, a Palladiséhoz hasonló, azokkal részben megegyező írőkkel. Az „Athenauem detektív és kalandor regényei” című sorozat 49 kötete 1933-ban indult, és nagyrészt a Palladis sorozatánál ismeretlenebb szerzőket vonultatott fel.

használja, mely olasz, spanyol és portugál emberekre utaló sértő kifejezés. Lenéző attitűdjével összhangban áll az angol szöveg megjegyzése: a többi *dagó*hoz hasonlóan ő sem tudott úszni (28.). Majd Jimmy hosszas méltatlankodása következik, hogy a *dagó*, aki halála előtt átadta neki a leveleket, zsarolni akarta a levélíró asszonyt. A fordításban azonban mind az úszni tudás hiánya, mind a zsarolás mentes az elitélő konnotációktól, hiszen a szöveg *kalandort* terem: ³⁴ inkább „szeretetreméltó, tág lelkiismeretű szélhámost”, ³⁵ mintsem bűnözőt. Ebből az elsődlegesen francia prózahagyományból eredezteti a detektívtörténetet Hankiss János is, aki 1928-ban így írt: „a bűnügyi irodalomnak még egy lépést kellett tennie, hogy mai alakjához jusson. A gonosztevővel szembe kellett állítania az igazi detektívregény hőst: a *rendőrt*. A kalandorregény korának rendőrsége nem méltó arra, hogy a törvényes rendet képviselje: [...] sem becsületessége, sem értelmi fölénye nem emelte a gonosztevő fölé” (1928: 23.).

A hivatalból nyomozó rendőr a mi irodalmunkban annál kevésbé fordul elő, mert a titkosrendőrség a magyar politikai élet legmegvetettebb tényezője volt. Amikor írónk »spiclit« kevernek történetükbe, azért teszik, hogy belőle csináljanak gonosztevőt vagy cselszövőt.³⁶ [...] A rendőrség nemzetellenes szerepe magyarázza, hogy a magyar regényben viszonylag sokkal kevesebb a hivatásos detektív, mint a franciában, melyet utánzott. (Hankiss 1928: 113.)

Három évtizeddel Márai cikke előtt, 1908-ban a pedagógus Szöts Gyula a következőképpen írt, rávilágítva a XX. század elejének egy másik uralkodó bűnügyi irodalmi hagyományára:

Az újságok gyakran heteken át izgalomban tudják tartani az olvasóközönséget egy-egy nagyszabású bűneset részleteinek kiszínezésével. [...] Vajon mennyivel lettünk okosabbak avagy jobbak azzal, hogy esztendőnk óta naponként olvassuk a Montignoso grófnő viselt dolgairol kiadott jelentéseket, melyek sokszor fél újságokat elfoglalnak? Hogyan tartja egy tanult ember magához méltónak, hogy egy roppant közönséges nőnek erkölcsstelen dolgai iránt annyira érdeklődjék? [...] Én azonban egy olyan mételre akarom felhívni a figyelmet, mely az előbbivel egy testvér és mely az iskola falai között pusztít. Ez a métel a detektívregény. A XX. század szülötte. Sherlock Holmes a mintakép, Nick Carter és Nobody az utánzat. (1908: 118–119.)

Míg Márai a rablóromantika és kalandorirodalom felől közelíti meg a detektívregényt, Szöts szerint az, ellenkezőleg, „közönséges” és „erkölcsstelen” bűnesetek iránt érdeklődik. Nick Carter³⁷ és Nobody³⁸ nyomozókat kárhoztatja, „mintaképüknek” ugyanakkor Sherlock Holmest mondja. Márpedig a krimi „szemiotikai paradigmája” homlokegyenest különbözik a

³⁴ „Óh, ezúttal nem tettem semmi különösebbet, csak éppen kihúztam a spanyolt a folyóból. Nem tudott úszni. [...] Bizonyára azért nevezte ezt aranybányának, mert úgy gondolta, hogy zsarolással sok pénzt lehet a levelekkel keresni. Elhatároztam, hogy a leveleket visszaküldöm az írójának. Miért remegjen szegény asszony egész életében, hogy valahonnan előkerülhetnek a levelei.” (17–18.)

³⁵ Nagy Miklós használja ezt a kifejezést a kalandorról írva („liebesswürdig Schelme mit elastischem Gewissen”), Jókai Mór *Egy hírhedt kalandor a XVII. századból* című regénye kapcsán (1965: 121.).

³⁶ Ezt teszi például Pálffy Albert az 1846-ban megjelent *Magyar millionaire* című regényében.

³⁷ A Nick Carter-történeteket a XX. század első évtizedeiben a Nick Carter kiadó adta ki a „Nick Carter, az amerikai detektívkirály”, „Nick Carter, Amerika legnagyobb detektívje” sorozatban.

³⁸ Robert Kraft *Detektív Nobody's Erlebnisse und Reiseabenteuer* (1–12.) című regényei 1904 és 1906 között jelentek meg. Nobody detektív Európa-szerte különféle, olykor a fantasztikumba hajló bűntüneteket oldott meg.

Szöts jellemezte bűnesetektől. Moretti leszögezi, hogy „nem az áldozat iránti részvét, nem a bűn által kiváltott morális vagy fizikai rettenet mozgatja, hanem annak *kulturális minősége: egyedisége és rejtélye*. Mindaz, ami *megismételhető és nyilvánvaló*, a detektívregényben megszűnik bűnténynek lenni, és ezért nem érdemes a »nyomozásra« (1983: 135.).

A „bűnös város” felfogásának Káinig visszanyúló hagyománya (vö. Pike 1981: 5.) az 1930–40-es években összekapcsolódott a „népi” hagyományok megőrzésének igényével. Honti János, a jeles néprajzkutató, a magyar népmese szakavatott ismerője 1934-ben a „városi kultúra” térnyerését kárhoztatta, mivel „attól kell a népi kultúrát féltetni, hogy hordozói, az eddig hagyományozó műveltségű parasztság közül mindig többet és többet vonz magához a városi kultúra”. Ennek része, hogy mind többen „hanyagolják el a detektívregény miatt a népmesét” – olyan műfaj miatt, amely „értéktelen és selejtes, tehát káros”. Ezek a „szellemi voltukról és irodalmi nivójukról szántszándékkal lemondott művek mindenfajta szellemiség kifejlődését és munkásságát csak gátolhatják” (1934: 222–223.). 1948-ban *A Magyar Néprajztudomány Feladatai* című füzet *Parasztművelődési könyvtárunk kiértékelése* című rovatában Molnár Ilona „négy középiskolát és népfőiskolát végzett 18 éves leány” egy könyvről ír, amely bemutatja, „a civilizáció hatására a népi lélekben mint alakult ki az oktalán várost majmolás, mint rontotta meg ízlését, mely által mind jobban kiszorította a népművészetet” (1948: 17.). Az 1930–40-es években meghatározó volt a műfajértelmezésben ez az irányvonal, amely azt a kérdést tette fel, hogy a *népi kultúra helyett* miért olvasnak az emberek ilyen *értéktelen* irodalmat. A detektívtörténet vs népi kultúra értelmezői stratégia alapvetően érvényesült akkor is, amikor például Wagner Lilla azzal tagadja, hogy a detektívtörténet „»romlott« városi termék” volna, hogy bűnügyi történetet a népmese is tartalmaz (1933: 32.). Még szorosabb kapcsolatot alkot Pásztor Árpád, aki E. A. Poe több művét ültette át: „a régi népmese nem más, mint az évszázadok, évezredek előtti korok detektívtörténete” és „a mának a detektívtörténet a népmeséje”, hiszen „a népmesének majdnem minden hőse egy Sherlock Holmes, alias Kálmus királyfi, aki elindul az igazság megkeresésére és amíg nem győz az igazság, – addig a mesének vége se volna” (1931: 38.). A Kittler által sokrétűen vizsgált „médiumpkonkurencia” éppen ezért tette sajátos jelenséggé a detektívtörténetet. A gramofon és a film nyomán az irodalom a képzelőerőre gyakorolt korábbi hatásait átengedte a technikai médiumoknak, azt definiálva „magas” irodalomként, ami kizárja a többi médium illetékességi körébe tartozót (Kittler 1993: 102–103.). A film

Magyar fordításai *Nobody rejtélyes bűnesetei. A világ legnagyobb detektívjének eredeti naplója nyomán* címmel

médiához szorosan kapcsolódó krimi ezért (amelynek láthatóvá tétele elvét az ökokritikai fejezet vizsgálja közelebbről) „cselekménye” révén közelíthető meg – „a figyelmet lekötő, érdekes cselekedetek sorozata”-ként értelmezett (Földi 1920: 399.) – „mese” felől. Sándor István irodalomtörténész és néprajzkutató szerint a krimi népszerűségének egyik oka

az emberiség örök vágya a mesék után, [...] Valljuk be, súlyosabb írónk nem mindig elég bőkezűek természetünk e regényes hajlamával szemben s különösen napjainkban, a formai remeklések, a lélektani teljesítmények, a mind élesebb fogalmazású életproblémák irodalmának korában mintha mellékessé válna a nemesebb, magasabb irodalomban a történet fordulatosága, a cselekmény, a tett. (1939: 606.)

Keszthelyi Tibor, az 1979-es *A detektívtörténet anatómiája* című kötet szerzője egy 1965-ös írásában hívta fel a figyelmet (1965: 111.):

[A] bűnügyi irodalom [...] némi megbecsülésnek örvend: az igazi mesterek Angliában is, az Egyesült Államokban is szinte a szépirok céhéhez számítanak, műveiket a legtekintélyesebb sajtószervek figyelik, helyet kapnak az irodalomtörténetben. Kicsit nehéz ezt magyar fejjel megérteni. Talán azért is, mert nálunk e műfajnak becsülendő hagyományai sem igen akadnak, legfeljebb Rejtő Jenő verekedett ki magának »légios« regényeivel félhivatalos írói rangot – halála után két évtizeddel.

A műfaj e pozíciója nagyban hozzájárult az 1930–40-es évek fordítási gyakorlatában annak igazolásához, hogy a bűn és a gyilkos idegen fogalmába való átírás jogosult. Agatha Christie, a „klasszikus” krimi egyik kánonképző alkotójának ekkor született fordításaiban azt vizsgálom, miként erősítenek meg uralkodó reprezentációkat, milyen fordítói eljárások és kulturális erők működésével, s milyen elvárás- és reprezentációs rendszerhez igazodnak. Tejaswini Niranjana szerint (amelyet a gyarmati hegemonia és a fordítás összefüggésében teszt) „az »eredetihez« való hűség eszméje tartja vissza a fordításelméletet a fordítás hatalmának és erejének végiggondolásától” (2004: 143.). A fordítások e szöveghelyeit kívánom „tetten” érni, azt vizsgálva, hogy a bűn adott konstrukciójának egy eltérő irodalmi hagyományokban alakuló bűnügyi literatúrába történő lefordítása, a különböző kulturális hagyományok közötti közvetítés milyen jelentéseket állít előtérbe, és melyeket szorít ki.

jelentek meg Zigány Árpád szerkesztésében 1908-ban (Révai és Salamon ny.).

„Találkozott már olyan emberrel, akiről feltételezte, hogy gyilkosságra is képes?”³⁹

Viktor Sklovszkij, aki narratológiaiailag rendkívül nagyra tartotta a detektívtörténetet, 1929-es tanulmányában megállapítja, hogy valamely elbeszélést kétféleképpen alkothatunk meg (1992: 76–77.). Vagy az események „jelentős” kihagyások nélküli kronologikus rendje érvényesül, vagy titkok lépnek fel, amelyek csak később oldódnak meg, s ekkor felborul a kronológia: egy esemény „kimarad”, s akkor kerül leírásra, ha megismertük következményeit. Mindez a titkok szolgálja, és Sklovszkij ide sorolja a detektívtörténetet is, amely azért kap kiemelt szerepet, mert a titok „kényelmesen” motiválható: a bűntényt talányként jeleníti meg, majd feltűnik a detektív, annak felderítője. Sklovszkij el volt ragadtatva attól, hogy a történetelemek szerkezeti pozíciója szinte „tökéletesen” definiálható. 1959-es, *A széppróza* című kötetében a kétféle eljárást így fogalmazta újra: „Vagy eredetében tanulmányozzuk a tárgyat, azaz keletkezésük során következetesen analizáljuk az eseményeket. [...] Másféle szerkezet is lehetséges, a talány legtöbbször erre épül. A tárgy ismét előtűnik, de mintha nem volna teljesen megvilágítva, ismérvei szétszóródnak és összekeverednek.” (1963: 305.) Ezúttal a „hiány” pozíciója helyett „az események hirtelen-váratlan ártértékelését” helyezi előtérbe: „A bűnjeleket különböző, mindig más-más szempontból írják le, és sohasem teljes pontossággal, hanem ártértékelve, s végül a rejtély kiderítésében »kereszteződnek«.” (i.m. 338.) Sklovszkij felfogása tehát úgy módosul, hogy értelmezések sokfélesége „rejtí el” a tárgyat, hiszen „a találynak többféle megoldása is lehetséges”, a detektív feladata pedig „az egésznek összeállítása a részekből” (i.m. 305.).⁴⁰ Sklovszkij koncepciója így a strukturalista narratológia felől a diskurzusok sokféleségét olvashatóvá tevő detektív későbbiekben vizsgált „metapozíciójának” elgondolása irányába mutat.

Bojtár Endre felhívja a figyelmet, a strukturalisták felfedezték, hogy „a nagy struktúra: az irodalom részeként, lecsapódásként az irodalmi műben is van egy struktúra. Nem véletlen,

³⁹ A cím Agatha Christie *A gyűlölet öröklje* című regényéből származik (1996: 75.). Első kiadása a Palladis gondozásában jelent meg 1940-ben a Félpengős regények sorozatban.

⁴⁰ Hasonló megközelítéssel él Austin Freeman „szabályzatának” második pontjában, amely szerint a „nyomokat” lehetőség szerint „alig észrevehetően” kell az olvasó elé tárni. „A detektívtörténet alapját” ugyanis az képezi, hogy az olvasó nem veszi észre „a tények bizonyítóértékét” (Freeman <http://gaslight.mtroyal.ab.ca/detcritF.htm>), vagyis a detektív által kiépítendő kauzális struktúrákat, illetve jelölő viszonyokat, amelyeket a műfaj rögzítettnek tekint. A peirce-i terminológia abdukciónak nevezi a megfogalmazást, hogy az olvasó

hogy [...] azon műfajokhoz vonzódtak, ahol ez [...] úgyszólván kitöltötte az egész művet, ahol más sem volt, mint e normarendszer: az »alacsony« irodalomhoz, a vásári ponyvához, a detektívregényhez, a persziflázshoz” (1978: 34.). Todorov szerint a tömegirodalomban nem létezik a műfaj és a mű közötti játék, mivel az a remekmű, ami minél tökéletesebben illeszkedik zsánerébe. A krimi ezért a populáris irodalom mesterdarabja. Tipológiájában kifejti, csak mint műfajnak lehet jelentése, mivel minden szöveg erre vonatkoztatja magát. A művek így jelentésük és esztétikumuk tekintetében is felcserélhetők (1988: 159.),⁴¹ s másrészt a detektívtörténet a széles körű intertextualitás jelenségét bontakoztatja ki.⁴²

A nyomozás szemiotikai paradigmája kánonalakító erővel az angolszász irodalomban bontakozott ki. Sklovszkij idézett írása mellett olyanok is születtek, amelyek normatív céllal egyenesen előírják a művek prózapoétikai és tematikus jegyeit: R. Austin Freeman *A detektívtörténet művészete (The Art of the Detective Story)* címmel 1924-ben négy „szabályt”, 1928-ban S. S. Van Dine 20 pontot tesz közzé, szintén „szabályoknak” nevezve azokat,⁴³ Ronald Arbuthnott Knox pedig egyenesen „Tízparancsolatként” határozza meg 1929-ben előírásait. A detektívtörténetben tehát Jan Assmann terminusaival élve (1999: 103–113.) nem csupán (sőt nem elsősorban) „lista”, hanem „mérték, irányvonal, kritérium” jelentésű

nem jut el ahhoz a hipotézishez, amelyhez a detektív. Freeman szerint „minél vakmerőbben járja föl [az író] az adatokat, annál nagyobb lesz a történet intellektuális érdeke” (i.m.).

⁴¹ Hasonló megállapításokat tesz Propp a varázsmese vonatkozásában, miszerint „szerkezetileg valamennyi varázsmese egytípusú”, és „minthogy a meséket a szereplők funkciói szerint tanulmányozzuk, az anyag bővítése feleslegessé válik, amint kiderül, hogy az újabb mesék nem tartalmaznak egyetlen új funkciót sem”. „[A]lapvető alkotóelemeinek ismétlődése [...] minden várakozást felülmúl.” (1995: 31–32.)

⁴² A krimiben műfajkonstitutív jelenségeként vizsgálja az intertextualitást Landfester 1990: különösen 414–416.

⁴³ S. S. Van Dine a krimi mint *szellemi* játék 20 szabályát állította össze (1992: 143–147.). Ezek között szerepel, hogy az olvasónak és a nyomozónak azonos lehetőségekkel kell rendelkezniük a rejtély megoldásához. Az olvasóval szemben ne legyen más trükk és félrevezetés, mint amelyeket a tettes a nyomozóval szemben elkövet. Az igazság felderítéséhez tabunak számít a gondolatolvasás vagy a spiritiszta ülés, hiszen az olvasónak akkor van egyenlő esélye, ha értelmét összemérheti a „racionálisan” eljáró detektívével. Stefan Brockhoff 1937-ben hasonló szabályokat adott ki *Zehn Gebote für den Kriminalroman* címmel. A koncepció szerint lehetetlen, illetve „becsapás” és „szélhámoság” a műfaj történetén kívül krimit írni. Ennek „szabályai” nemcsak kodifikálódnak, hanem be nem tartásuk kifejezetten etikai dimenzióban, csalásként fogalmazódik meg, mint az olvasóval szembeni igazságtalanság. Ugyanakkor félreérthetetlen imperatívuszt tartalmaznak arra nézve, miként olvassunk. A szabályokat összeállító krimiírók elkötelezték magukat a detektívregény-hagyomány mellett, és a krimi akkor „jó”, ha ebbe tökéletesen beilleszkedik. E beszédmódot más irodalmi diskurzusokkal szemben tehát erőteljes exkluzivitás jellemzi. A szabályokban körvonalazódó olvasókonceptió elhanyagolja az olvasó részvételét: a jelentés kódolva van a szövegben, mivel eleve kódolva van a műfajban („büntényről és következtetésekről szóló híradás”, írja S. S. Van Dine). Az olvasótól elvárt tevékenység az, hogy együtt nyomoz a detektívvel. Ha mégsem így tesz vagy sikertelen, akkor majd a detektív mindent megmagyaráz. Másodszori olvasásra pedig – a művet az eset felderítése felől olvasva – rájöhet, mire kellett volna figyelnie, hogy rájöjjön, „ki a gyilkos”. Egyszerre vonja be tehát az olvasót és rögzíti az általa bejárando utat. Eco mintaolvasójával rokonítható módon ilyen a krimi esetében az „eszményi [tipusolvasó], akinek az együttműködésére a szöveg nem csupán eleve számít, de igényszik azt meg is teremteni” (1995: 16.), és akinek a szöveg jelzésekkel utasításokat is adhat. „Be kell tehát tartani a játékszabályokat, s a mintaolvasó olyan ember, aki szívesen vesz részt a játékban” – írja Eco (i.m. 18.).

kánonalakító erő, a szerkesztési szabályok, a formai szigorrt érvényesítő helyesség normájának előírása is érvényesül.

Ennek a vallomásos paradigmától idegen koncepciónak a háttérében a strukturalista megkülönböztetés állt „a pszichikai folyamatok és azok eredményei (K. Twardowski kifejezésével az artefaktumok, a mesterséges pszichofizikai képződmények) között” (Bojtár 1978: 26.). Míg a vallomásos paradigma a bűnt (hiszen félrevezető volna *bűntényről* beszélni) nem függetleníthette létrejöttének körülményeitől és elkövetője („szerzője”) pszichikumától, addig a szemiotikai vagy strukturalista paradigma a „pszichofizikai képződményt” teszi vizsgálata tárgyává. Zygmunt Lempicki, a Varsói Tudományegyetem professzora 1921-ben azt az igényt fogalmazta meg a poétikával szemben, hogy a „pszichofizikai alkotások belső struktúrájának a vizsgálatával [kell foglalkoznia], függetlenül az alkotás véletlen aktusaitól” (i.m. 27.). Amikor tehát Bálint György arról ír, milyen krimet szeretne, az „artefaktumot”, a belső struktúrát tárggyá avató felfogást bírálja, ez azonban azt jelenti, hogy bár a „klasszikus” detektívregényről kíván szólni, a műfajt utasítja el:

Szeretném, ha egy árnyalattal bonyolultabb és valószínűbb volna. Ha hősei nem volnának egyszínűen jók és egyszínűen gonoszak; ha a gyilkossággal kapcsolatban nemcsak az volna a probléma, hogy ki követte el, hanem az is, hogy miért. Ha nemcsak az derülne ki, hogy hány órákor ment Jackson az épületbe, hanem az is, hogy milyen befolyással volt elhatározására egy gyermekkori élmény és a nemzetközi olajkartell terjeszkedése. Ha a regény nem érne véget a tettes elfogásával, hanem azt is megmutatná, hogyan hat rá későbbi tettének emléke, hogyan intézi el a kínos ügyet önmagával és a társadalommal. Szóval: szeretném, ha a detektívregény mélyebb, igazabb titokkal is szolgálna, ha nem féltene olvasóját túlzottan az örvénytől, ha döntőbb megrázkódtatásokat okozna, ha a farszto magánéletből nem a giccs sima világába gördítene, hanem felrepitene a nehezen megfogható valóság éles magaslati levegőjébe. (1966: 306–307.)

Struktúra és véletlen szembeállítása figyelhető meg e korszak detektívtörténeteiben és az említett „parancsolatokban” is. Van Dine előírja, hogy a tettet logikus következtetések révén kell föltárni, nem egy véletlen vagy egy motiválatlan vallomás által (1992: 143.), Knox pedig hasonlóan kijelenti, hogy „semmilyen véletlen nem segítheti a detektívet”.⁴⁴ Megtiltják a kontingencia cselekményszervező erőként való érvényesítését, immár a szerző pszichikumától elválasztott *bűntényt* – és nem a morálisan vagy transzcendentálisan felfogott bűnt – avatva tárggyá. A műfaj pozícióját tárgyaló bevezető fejezetben esett szó a „sematikusság” vádjáról, amelyet egyes szerzők általában a „populáris” irodalomra, mások közelebről a krimire vonatkoztatnak. A strukturalizmus jegyében fogant bűnfogalom összefüggésbe hozható azzal, hogy a strukturalizmusban „zárt mű-egészt különítették el, mely csak egy másik művel volt

A szövegbeli utasítások elgondolása szerint a szöveg és az olvasó kölcsönhatása a szövegben és nem az olvasás folyamatában valósul meg.

⁴⁴ Knox <http://gadetection.pbwiki.com/Ronald+Knox's+Ten+Commandments+for+Detective+Fiction>

egyenrangú és összehasonlítható, de azzal sem állt semmiféle oksági kapcsolatban” (Bojtár 1978: 27.). E bűnfogalom alapvetően határozta meg a bűntény elemeinek és azok összefüzési, felépítési szabályainak, mondhatni „prijom”-jainak elötérbe helyezését. Másrészt viszont, fogalmazza meg kritikáját Joel Black, nem képes számot adni a szenvedélyből, felindulásból és a „nyilvánvaló ok nélkül” elkövetett gyilkosságokról, ezért a gyilkosság és az erőszak voltaképpen esztétikai dimenziója fölött kénytelen elsiklani (1991: különösen 5–11.).

Az alcímben szereplő kérdést („Találkozott már olyan emberrel, akiről feltételezte, hogy gyilkosságra is képes?”) *A gyűlölet örültje* címmel, 1940-ben Moharné Dobó Éva fordításában megjelent (és maig újrafordítatlan), Christie által 1939-ben *Murder is Easy* (*‘Gyilkolni könnyű’*) címen írt regény alkalmi nyomozója, Luke teszi fel a kisváros orvosának. Azzal, hogy *orvoshoz* fordul e kérdéssel, az idézet a regény árulkodó aspektusára utal: a gyilkosról való beszéd orvosi-patológiai diskurzusban szerveződik. Egy helyen az *abnormal* szót a *beteges* melléknévvel fordítja a szöveg, vagyis a „normától” eltérő gyilkos „beteg”. Ezt a sajátosságot domborítja ki a magyar cím is, amely az eredetivel ellentétben a gyilkosságok kettős okát alkotja meg, egyesítve a nyomozói és az orvosi diskurzust. Az angol cím azonban a regény egyik mondatát idézi fel. A mű elején ugyanis a vonaton két útitárs beszélget: Luke és Miss Pinkerton. Utóbbi Londonba, a Scotland Yardra készül, hogy bejelentse, városában, Wychoodban fél tucat gyilkosság után újabb készül. Miss Pinkerton szavaira Luke később sokszor visszagondol: „Nagyon könnyű ölni... mindaddig, amíg senki sem gyanakszik. És tudja, ez a bizonyos személy volna a legutolsó, akire bárki is gyanakodnék” (16.). Az angol cím tehát – a gyilkosságokat episztemológiai dimenzióba helyezve – a bűn oka helyett a megismerés lehetőségeire hívja fel a figyelmet.

A gyilkosságról mint a szépművészetek egyikéről címet viseli Thomas De Quincey 1827-es, nagy port felkavaró írása, amely az elsők között közelítette meg a gyilkosságot a művészet és nem az erkölcs felől. Dennis Porter leszögezi, De Quincey írásaiban „a gyilkosság kapcsán érzett megrázkódtatást többé nem a tett váltja ki”, mint például Sade esetében, hanem „annak esztétikai megközelítése” (1981: 22.). Előadásán felháborodva egy úr ezt írta a Blackwood's Magazine szerkesztőjének: „valamennyi új rémtettet úgy ismertetik és úgy kritizálják, mint valami képet, szobrot vagy másmilyen műalkotást.” (De Quincey 1967: 206.). A felháborodás háttérében új kérdésfeltevés áll. De Quincey szerint „a gyilkosság is megfogható a morális végénél [...] a szószeiken és az Old Baileyben; és ez, megvallom, a gyenge oldala; másrésről azonban *esztétikailag* is vizsgálat tárgyává tehető, ahogy ezt a

németek mondanák, vagyis a jó ízléssel összefüggésben.” (1967: 210.) A gyilkosság lehet „szép”. A „klasszikus” nyomozókat, mint az alábbi szövegrészben Holmest, gyakran éppen az aggasztja, hogy találkoznak-e még ilyenekkel: „Az emberiség vagy legalább a gonosztevők világa, minden vakmerőségnek és eredetiségnek híján van. A magam szerény praxisa is, úgy látszik, a legjobb úton van, hogy elveszett tárgyakat felkutató irodává és iskoláslányok információs helyévé süllyedjek.” (*A hampshire-i nyaraló* 192.) Holmes itt kizárólagos szempontjává teszi az „esztétikai” megközelítést, és a *módszer* gyakorlásának illusztrációivá avatja eseteit: azok „gyakran nyújtottak nekem alkalmat arra a szigorú és logikus okoskodásra és következtetésre, amely tulajdonképpen specialitásom”.

Michel Foucault fontos megállapítása szerint a detektívregény a bűn olyan irodalma, amely a bűnt bizonyos értelemben felmagasztalja, csak kivételes jellemek műve: „a szembenállás fő formája a két tiszta szellem – a gyilkos és a detektív – küzdelme” (1990: 90–91.). A *Murder is Easy*-ben ezzel szemben Christie nemegyszer használja a többszörös gyilkosként leleplezett Miss Waynflete-ről a *mad* (’örült’) szót. A feszültséget azonban azzal oldja, hogy a nő csak a leleplezés után „omlik össze”. Noha kudarcát fizikai alulmaradása okozza, az angol szövegben Battle felügyelő érdekes módon így okolja meg „összeomlását”: „They can’t face the shock of not having been as clever as they thought they were” (317.). A magyar fordításban ez áll: „Nem tudja elviselni, hogy nem volt olyan ügyes, mint ahogy elképzelte” (219.). A melléknév a gyilkos képzetéhez kötődő fontos előfeltevést foglal magában: az angol *clever* szó intellektuális képességekre utal, míg az *ügyes* intellektuális és fizikai képességekre, készségekre egyaránt. A magyar szöveg tehát Miss Waynflete fizikai alulmaradását is játékba hozza, az angol szó viszont intellektuális kudarcként alkotja meg összeomlását. Az angol szövegben ezt Luke egy megjegyzése követi, amely a magyar szövegben nem szerepel: „Well, I’m not much of a policeman! I never suspected Honoria Waynflete once” (317.) – azaz: „Hát, nem vagyok valami nagy rendőr! Sosem gyanakodtam Honoria Waynflete-re.” A gyanú hiányára tett utalás a nő kudarcát megismerési kérdésként nyomatékosítja, ellensúlyozva fizikai legyőzését. A fordítás viszont háttérbe szorítja mind leleplezésében, mind az általa elkövetett gyilkosságokban a „tiszta szellemet”.

Christie *Nyílt kártyákkal* című regényében Shaitana De Quincey-hez hasonlóan megállapítja, a gyilkosság műalkotás. Szavai a krimi alapvető paradoxonára mutatnak rá: legyen a bűntény kidolgozása bármennyire „zseniális”, a tettes lelepleződése, lévén a bűn episztemológiai probléma, azt jelenti, mégsem volt oly „művészi”. A lefűlelt gyilkosokat –

László Zsófia fordításában – „selejtnek” mondja, „a legkiválóbbak azok, akik megúszták” (11.). A lelepleződő gyilkosság hibát, tökéletlenséget rejt magában, az igazán „művészi” viszont – amely tehát oly tökéletes, hogy nem lepleződik le – hozzáférhetetlen, pontosabban „ismeretlen” marad. A műalkotásnak erre a problémájára Balzac *Az ismeretlen remekmű* című elbeszélése (1832) is rákérdez. Emődi Hajós Zsuzsa 1941-es, *Hercule Poirot ismét munkában* című fordítása figyelmet érdemlően alakítja át a szöveget, hogy *ne* kelljen leírnia, ami az eredetiben áll, hogy tudniillik a gyilkosság művészet is lehet:⁴⁵

Agatha Christie	Emődi Hajós Zsuzsa	László Zsófia
A stupid, bungled, butchering business – yes, I agree with you. But murder can be an art! A murderer can be an artist. ...Oh, I admit it. ...Well, then?...Mr. Shaitana asked. ...But he is still a murderer! – Surely, my dear M. Poirot, to do a thing supremely well is a <i>justification</i> ! You want, very unimaginatively, to take every murderer, handcuff him, shut him up, and eventually break his neck for him in the early hours of the morning. <u>In my opinion</u> a really successful murderer should be granted a pension out of the public funds and asked out to dinner! Poirot shrugged his shoulders. – I am not as insensitive to art in crime as you think. I can admire the perfect murder – I can also admire a tiger – that splendid tawny-striped beast. But I will admire him from outside the cage. I will not go inside. That is to say, not unless it is my duty to do so. For you see, Mr Shaitana, the tiger might spring... (15.)	Ha valami ostoba, mészároskézre valló kontármunkáról van szó, teljesen osztoz az Ön nézetét. De a remekmű önmagát igazolja! Ön teljesen fantáziamentesen <i>minden</i> gyilkost egyszerűen el akar fogni, megbilincselni, bezárni és végül egy szép hajnalhasadéskor felkötni. Poirot vállatvont. – Én a bűncselekmények művészi bája iránt kevesebb érzékkel viseltetem, mint ahogyan Ön azt képzeli... én egy tigrist is megcsodálok. De csak kívülről. A ketrebe nem megyek be. Tudniillik, ha a kötelességem nem parancsolja. Mert nézze, Mr. Shaitana, az a tigris támadhatna is... (7.)	A legtöbb gyilkosság ostoba, elfuserált, véres ügy – ebben egyetértünk. Ám a gyilkosság művészet is lehet. És a gyilkos művész! ...Nos, ezt elismerem. ...Hát akkor?... kérdezte Mr. Shaitana. ...Ettől azonban még gyilkos marad. – De, kedves M. Poirot, a tökéletesen végrehajtott tett már maga az igazolás. Maga – meglehetősen fantáziátlanul – el akar kapni minden egyes gyilkost, hogy bilincsbe verhesse, bezárhassa, s hogy végül egy szép napon, kora hajnalban, kitörhesse a nyakát. Véleményem szerint az igazán sikeres gyilkosnak közzadakozásból kellene a nyugdíját biztosítani, és rendszeresen meg kellene hívni vacsorára. Poirot vállat vont. – Nem vagyok olyan érzékeny a gyilkosságban rejlő művészet iránt, mint gondolná. Csodálattal szemlélem a tökéletes gyilkosságot – miként, mondjuk, a tigrist, ezt a csíkos, gyönyörű fenevadat. De csak kívülről. A ketrebe nem teszem be a lábam. Vagyis csak akkor, ha a kötelességem úgy kívánja. Mert tudja, Mr. Shaitana, a tigris netán rám veti magát... (12.)

Emődi következetesen kihagyja azokat a szövegrészeket, ahol Shaitana művészetnek mondja a gyilkosságot, és ahol Poirot ezt el is ismeri. A detektívvel folytatott vita alapját ugyanis nem a „gyilkosság mint szépművészet” felfogása képezi, hanem ennek „gyűjtése”. A *láthatatlan kéz* című, 1934-es Agatha Christie-krimi kisvárosában valaki gyalázkodó hangú névtelen leveleket küldözget. Az egyik levél hatására az ügyvéd felesége öngyilkos lesz (ez a látszat), egy szolgálot pedig megölnék. Még sosem történt gyilkosság, és az egyik lakos így szól: „Mi alig várjuk a híreket. Gyilkosság! Igazi újságba való gyilkosság itt közöttünk! Bár nem a legérdekesebb a bűntények közül. Olyan közönséges.” (150.) Amíg névtelen levelekként és egy szolgáló meggyilkolásaként értelmezik az eseményeket, a „valódi” tettet nem gyanítják –

⁴⁵ A félkövérrel szedett részek az összehasonlított szöveghelyeket emelik ki; pontozott aláhúzással jelölöm azokat, amelyek nem szerepelnek vagy az eredetiben, vagy a fordításban.

a „művészet” ugyanis ennek elhitéseében rejlik. Amikor azonban Miss Marple leleplezi a gyilkost, aki álcaként használta a leveleket, mintha az asszony, Mrs Symmington ezért lett volna öngyilkos, a gyilkossági terv egyszerre tárul fel mint „műalkotás”, és rombolódik le mint „hibás”, amely mégsem tudta szavatolni a névtelen levelek hitelességét.

A feltárlásban való lerombolódást akarja elkerülni Shaitana, aki négy le nem leplezett gyilkost és négy nyomozót hív meg vacsorára, köztük Poirot-t. Ha leleplezné őket, „selejté” válnának, ő azonban ezt elkerülve akarja élvezni a „műalkotásokat”. Nem vesz ugyanakkor tudomást arról, hogy az ő tudásával már a gyilkosságokban rejlik a „hiba”, a tökéletlenség, tudniillik a leleplezettség. Cinkosság és lefülelés mentén egyensúlyozva pozíciója rendkívül törékeny. Vagy leleplezi a gyilkost, és akkor a gyilkosság megszűnik műalkotás lenni, vagy ha nem leplezi le, csak akkor lehet „tökéletes”, ha senki nem tud róla: ezért meg kell halnia. A fordítás azonban a bűntény esztétikuma irányában olyan idegenséget tanúsít, hogy míg az eredetiben Poirot *védekezik*, miszerint nem annyira érzéketlen, Emődi fordításában – a vita során nehezen értelmezhető módon – *tagadja*, hogy annyira érzékeny lenne, ahogyan Shaitana véli (?). Poirot védekező magatartása indokolja a tigrishasonlatot, s a szöveg tematizálja is a hasonlítás alapját („gyönyörű fenevad”, azaz gyönyörködtető, de veszélyes). Emődinél a tigris említése így „motiválatlan” marad, hiszen az eredeti hasonlítási alapja irreleváns, ha Poirot „érzékének” alacsonyabb fokát bizonygatja, s a fordítás éppenséggel elhagyja annak kimondását, hogy „csodálattal [szemléli] a tökéletes gyilkosságot”. Az eredetivel ellentétben, ahol a hasonlítási alap tematizálása a tigris „megfeleltetéselvű” rögzítésére irányul, a fordítás nem rögzíti a tigris metaforikus mozgásait.

Poirot azt mondja Shaitanáról, „»crime-minded«” (23.), azaz érdeklődik a bűntények iránt (László Zsófiánál „bűntényrajongó”; 18.). Emődi szóválasztása („Valósággal kéjeleg a bűnben”; 11.) inkább a pszichopata felé tolja el figuráját, akinek nem (az eredetiben) *hobbija* a tökéletes gyilkosságot elkövetők „gyűjtése”, mint ezt alább kifejti, hanem „vesszőparipája” (6.) – különcséggként, szélsőséges, makacsul folytatott tevékenységként minősítve azt:

Agatha Christie	Emődi Hajós Zsuzsa	László Zsófia
<p>– And what do you consider the best objects, artistically speaking, in crime? – inquired Poirot.</p> <p>Mr Shaitana leaned forward and laid two fingers on Poirot’s shoulder. He hissed his words dramatically.</p> <p>– The human beings who commit them, M. Poirot.</p> <p>Poirot’s eyebrows rose a trifle.</p> <p>– Aha, I have startled you – said Mr Shaitana. – My dear, dear man, you</p>	<p>– És hogyan művésziesen fejezzük ki magunkat, mit tart Ön bűntettek esetében a legkiválóbbnak?</p> <p>Mr. Shaitana előrehajolt és két ujját Poirot vállára tette. Színésziessen sziszegte:</p> <p>– Az embereket, akik elkövetik. Poirot felvonta a szemöldökét.</p> <p>– Ó, úgy-e csodálkozik? – folytatta Mr. Shaitana. – Barátom, kedves, jó barátom, Ön és én, mi ketten</p>	<p>– És ön szerint művészi szempontból melyek egy bűncselekmény legjobb tárgyai? – érdeklődött Poirot.</p> <p>Mr. Shaitana előrehajolt, és két ujját Poirot vállára helyezte. Drámai hangsúllyal sziszegte e szavakat:</p> <p>– Az elkövetői, M. Poirot!</p> <p>Poirot szemöldöke enyhén megmoccant.</p> <p>– Ahá, szóval megleptem! – mondta Shaitana. – Kedves uram, maga meg</p>

and I look on these things as from poles apart! For you crime is a matter of routine: a murder, an investigation, a clue, and ultimately (for you are undoubtedly an able fellow) a conviction. Such banalities would not interest me! I am not interested in poor specimens of any kind. And the caught murderer is necessarily one of the failures. He is second-rate. No, I look on the matter from the artistic point of view. I collect only the best! (13.)	egymással tökéletesen ellenkező szempontból nézzük ezeket a dolgokat. Önnél egy büntett ügyesség dolga: gyilkosság, vizsgálat, egy nyom, és végül... mert hiszen Ön minden kétségen kívül ügyes ember ... a bizonyíték! Ilyen apróságok engem nem érdekelnek. Csekélyebb értékű tárgyakkal, – bármi legyen az, – nem törődöm. És az elfogott gyilkos... nem sikerült neki... csak másodrangú lehet! Én művészi szempontból nézem az ügyet és kizárólag a legkiválóbbat gyűjtöm! (5–6.)	én, nos, mi egészen más szempontból nézzük ezeket a dolgokat. A maga szemében a büntény rutínmunka: gyilkosság, nyomozás, nyomra vezető jelek, és végül – mivel köztudottan érti a dolgot – a bizonyítás. Engem egy cseppet sem érdekel az effajta banalitás . Engem semmiféle dologból nem érdekel a gyenge minőség . Márpedig a lefűlt gyilkos – selejt. Másodosztályú. Nem, én művészi szempontból tekintek az efféle dolgokra. Csak a legkiválóbbakat gyűjtöm! (10–11.)
--	--	---

Emődi fordítása elsiklik a fent kifejtett paradoxon fölött, amikor a leleplezett gyilkosságot „csekélyebb értékűnek” [kiem. D. E.] mondja. Az „érték” ugyanis Shaitana felfogásában abszolút kategória: leleplezettség vs leleplezetlenség kizáró ellentétében a gyilkosság vagy értékes, vagy „selejt” (az eredetiben *failure*, azaz kudarc szerepel), „átmenetet” (illetve a „kudarcként” lelepleződő gyilkosság *mint* műalkotás elgondolását) nem feltételez. Poirot szerinte „kudarccal” foglalkozik (miközben az ő meggyilkolása mutat rá arra, hogy ő is), ezért nevezi azokat „banálisnak”. Az *apróságok*ként való fordítás a nyomok lekicsinylésére vonatkozik, semmint Poirot tevékenysége tárgyának lenézésére általában, és ugyanezért idegen Shaitana koncepciójától az *ügyesség*, amely kétszer szerepel Emődinél: először a *routine*, másodszor az *able* (‘tehetséges’, ‘okos’, ‘hozzaértó’) szót fordítja így.

A bűn tehát az esztétikum – a *Kriminalgeschichte*tével szemben immár nem a moralitás – szférájában íródik újra. A detektív érdeklődését a *büntény* „esztétikuma” kelti fel – Lempicki szavaival élve a büntény mint „pszichofizikai alkotás” belső struktúrája, azzal a jellegzetes kérdéssel, hogy „»hogyan van megcsinálva?«” (Bojtár 1978: 27.) –, nem a *bűn* morális aspektusa, annak pszichológiai-társadalmi vonatkozásai. Ezzel együtt szociális változások is lezajlanak a titok konstrukciójában: a büntény esztétikai minőséget hordoz, ami a *Kriminalgeschichte*tével összehasonlítva a tettes és az áldozat társadalmi pozíciójára is visszahat. Van Dine hangsúlyozza, a tettesnek tiszteletre méltó, gyanú fölött álló személynek kell lennie, akinek a gyilkossága szép és lenyűgöző; márpedig valóban lenyűgöző büntényt érdemes személy követ el (1992: 144.). A tettes (és a detektív) kivételesen éles elméjű, a szembenállás formája pedig két szellem küzdelme. Azonban, mint Foucault rámutat, „a nép fia nagyon is egyszerű ahhoz, hogy körmönfont igazságok hőse legyen. [...] A detektívrégény egy másik társadalmi osztályba helyezi át a bűnözőt övező ragyogást” (1990: 90.).

Pók Lajos egyik 1956-os, beszédes című (*Az álirodalom hódításai*) írásában az 1930–40-es éveket kárhóztatja, hiszen „aligha ismer az irodalom története olyan időszakot, amikor

annyira nem járt együtt az irodalmi érték és az igazi népszerűség, mint a harmincas-negyvenes években a félírodalmi, álírodalmi bestsellerek tobzódása idején” (1956: 37.). „Veszedelem”, ha a mű „a kalandorkodás apoteózisaként hat”, márpedig „az imperializmus világának jellegzetes tünete, hogy a nyugati kapitalista államokban szédületes méretekben terjedtek el manapság ezeket a gonosztevőket glóriával övező, embertelenségre nevelő, csak a bűnözők számát szaporító fércművek” (i.m. 38.). Mások mellett – egy további beszédes példát kiragadva – Szalmás Piroska, a munkásmozgalom kórusvezetőjének 1936-os előadásában is megmutatkozik, mennyire megbotránkoztató volt a „klasszikus” krimi bűnfogalma:

[A] kalandor- és detektívrégény, ferde, hamis beállításban hősnek tünteti fel a közönséges bűnözőt, aki »vakmerően« szembeszáll a hatalommal (Arsene Lupin), holott eszéigában sincs szembeszállni, csak lopni akar. Más változatában viszont, mikor nem a »hősi«, hanem az »elvetemült« gonosztevőt állítja elé, mindig úgy állítja be, hogy az lehetőleg valamely amúgy is üldözött emberfajtához (kinai, néger stb.) tartozzék. Az »ellenszenves« bűnösök a ponyvaregény felfogásában mindig szegény emberek. [...] A védekezés módja egyszerű. Ponyvakönyvet kézbe nem veszünk, sőt, tájékoztatlanabb társainktól is elszedjük, kellő magyarázat kíséretében. (1940: 50.)

Az „intellektuális” konfrontációt teremtő krimivel szembeállítja az „eredendően” „közönséges bűnözőt”, így alkotva meg a műfaj bűnfogalmának „torzító” voltát. Az 1930–40-es évek jó néhány fordítása kimozdítja a „gonosztevőket glóriával övező” felfogást, aminek gyakori szemléleti eleme az „örült gyilkos” vagy a „kaland” szervezőerejének az „intellektuális” szembenállás kárára való felértékelése. A *Murder is Easy* fordításához hasonlóan a *Poirot's Christmas* (1938) első magyar fordítása is (amelyet *Valaki csenget...* címmel 1939-ben Kosáryné Réz Lola ültetett át) örülként formálja meg a gyilkost. Itt azonban a regényt záró leírás a dühöngő örülről felodatlan feszültségbe kerül a büntény – a mű folyamán Poirot által többször elismert – „élelméjűségével”.

Agatha Christie	Kosáryné Réz Lola fordítása	Csanády Katalin ford.
Sugden said: – God rot his soul in hell! I'm glad I did it! (326.)	Halálos csönd volt. Aztán egyszerre felugrott Sugden. Öklével az asztalra ütött. Nem emberi hangon kiáltotta: – Örülök, hogy megtettem! Örülök! Forgó szemmel rohant neki a többieknek. Nagynehezen fogták le. Estére már az örültek házában csillapítószerek hatásától elkábultan, ült egy kórházi ágyon és mereven, eltorzult mosollyal nézett maga elé. (206.)	Sugden felkiáltott: – Az ördög rohassza el Simeon Lee lelkét a pokolban! Örülök, hogy megtettem. (314.)

Kosáryné fordítása még erőteljesebben alakítja át a gyilkos leleplezésakor való megváltozását, mint *A gyűlölet örültje*, amely szintúgy az „örült/sátáni gyilkos” alakjába írja Miss Waynfle-et, amellyel az udvariasság összeegyeztethetetlen: a megmenekült Bridget ugyanis „rettenetes, pokoli nevetés”-ről (218.), illetve az angol eredetiben „dreadful, polite, inhuman laugh”-ról (kiem. D. E.; 316.) szól. A *Poirot's Christmas* című regény azonban nem „örült” gyilkost teremt. Ez Kosáryné fordításának sajátja, ami annak ellenében hat, hogy a tettes egyenrangú ellenfele lehessen a nyomozónak. Ez a bűnözőkonceptió úgy legitimálja a nyomozást, hogy

megmutatja a „tőlünk” idegent – hiszen a leleplezés után láthatóvá válik az „örültség” –, így lehetővé teszi annak elkülönítését, elzárását. A nyomozás diskurzusa annak demonstrálására hivatott, hogy a „mi” „normális” közösségünk mentes és a tettes elzárásával mentesíthető a bűntől (a bűnözők nem olyanok, mint „mi”: orvost, gyógyítást igényelnek). Foucault a XIX. századi francia bűnügyi irodalom kapcsán állapítja meg: ez a stratégia mindenekelőtt annak megmutatására szolgált, hogy a bűnöző a mindennapi élettől idegen, más világba tartozik. Ez az idegenség előbb a társadalom alsóbb rétegeit jelentette (Sue *Párizs rejtelmek* című művében vagy Ponson du Terrail hőse, Rocambole esetében), majd az örültséget (különösen a század második felében), később az előkelő társadalmi rétegeket (Arsène Lupin) (idézi Ireland 1990: 74.). A kriminológia megjelenése azonban, amely a bűnözői típus vagy osztály meghatározására törekedett, elsöpörte ezt a felfogást. Az vált igazán fenyegető bűnözővé, aki ellenállt a kriminológia várakozásainak. A kriminológiai gondolkodásnak ez a feszültsége figyelhető meg a *The Secret Adversary* (1922) Zeyk Adéle *A titkos ellenfél* című (először 1930-ban, a Palladis gondozásában megjelent) fordításának egy szöveghelyén, amikor a titokzatos Borisz ezt mondja Edgerton ügyésről: „his special hobby is criminology” (131.). Zeyk Adéle-nél ez olvasható: „szaktekintély is a kriminológiában és legszívesebben a nagy bűnözők kérdésével foglalkozik” (I. 99.). A „klasszikus” krimi bűnkonstrukciója – az idegenségen alapuló (nagy)város (Walter Benjamin) kronotopozsában⁴⁶ – a *bárki* elvén alapul, kizsorítva az 1930–40-es évek számos fordításában érvényesülő „örültség” orvosi-patológiai diskurzusát és a másik világba tartozó bűnt. A magyar fordítások különböző eljárásokkal mozdítják ki a *bárki* elvét. *A gyűlölet örültje* magyar fordításából például hiányoznak olyan szövegrészek, amelyekben Battle felügyelő ezt fejt ki,⁴⁷ és így jóval nagyobb nyomatékot kap Luke és az orvos beszélgetése, amelyben a gyilkosság „gyilkolási téboly”-ként teteleződik. A fordítónak ez a szelekciós eljárása meghatározza a bűn uralkodó paradigmáját és a gyilkost mint „másikat” megalkotó különbséget.

⁴⁶ Ezt a kérdést *A tömeg embere és az embertömeg* című fejezet vizsgálja közelebbről.

⁴⁷ Az utolsó fejezetben Battle kategorikusan kijelenti: „Any one may be a criminal, sir, that’s what I meant.” (317.) – azaz: „Úgy értettem, uram, hogy bárki lehet bűnöző.”

Waverley és a detektív – „közvetítés” múlt és jelen között

A titokfogalom elhelyezése az angol irodalmi hagyományban e paradigma alapvető kereteire világít rá. Az angolszász „klasszikus detektívtörténet” titokfogalmát a gótikus (rém-) regények kontextusában vizsgálva megvilágító erejű Fred Botting megállapítása, aki a túlzás és az áthágás fogalmát emeli ki (1996: 7–9.). A gótikus hagyomány, különösen annak korai, XVIII. század végi, XIX. század eleji áramlatai (noha ezek is sokrétűek) a titok olyan fogalmát alkotják meg, amely meghaladja az értelmet, áthágja a valóság és a valószerűség (tegyük hozzá: korabeli konstrukcióinak) határait. A *gótikus* szó a XVIII. század elején pejoratív értelmű, a „barbárként” és „babonákkal” teliként értelmezett középkorra utal abban a folyamatban, amelyben a klasszicizmus az azzal való kontinuitás törlése révén kívánta magát meghatározni. John Cleland és Samuel Johnson szerint a természetfölötti események káros hatással lehetnek az olvasók erkölcsére, a természetfölötti és a valós világ közti határok elhomályosításával feloldják a mindennapi életet rendező morális és racionális struktúrákat. A gótikus regény önértelmezésének viszont éppen a fantasztikummal és a természetfölöttivel teli – ekként megalkotott – középkorral való kontinuitás létrehozása, a rejtélyes és „kísérteties” képezte egyik központi mozzanatát, amit a XVIII. századi erkölcsi regények ki akartak iktatni.

Botting szerint a társadalmi és esztétikai határok átlépésére való törekvés – hozzá kell tenni, mint retorikai művelet, amely következésképpen ki van téve önnön nyelviségének – a határok újraalkotását teszi lehetővé, az ezek által elválasztott oppozíciókat (például jó vs gonosz, értelem vs babona, való vs fantasztikus) dinamizálja (1996: 7–9.). Walter Scott ezért egyenesen kárhoztatta a „megmagyarázott természetfölöttit”: megróttá Ann Radcliffe-et, mondván, nem érthet egyet misztikusnak és csodásnak látszó események „egyszerű és természetes okok” révén való feloldásával. A *The Mysteries of Udolpho* (*Udolpho rejtélyei*) című regényben az Emilyből rettenetet kiváltó fekete fátyol klasszikussá vált példájára lehet gondolni: amikor megpillantja, elalél, s a könyv folyamán mint „borzasztó látványra” („scene of horror”, „terrible spectacle”) történik újra és újra utalás, a mű végén pedig kiderül, Emily egy halotti ruhába öltöztetett alakot (valójában viaszbabot) látott, amelynek „enyészeté” lett arca férgekkel van tele. Scott szerint ez az eljárás éppenséggel megakadályozza e szférák mozgását, és statikusságot eredményez azáltal, hogy a természetfölöttinek vélt jelenséget

visszaírja a „köznapi világ” szférájába. Úgy véli – lándzsát törve „a fikcionális effektusok autonóm koherenciája” (Clery 1995: 109.) mellett –, „bizonyos mértékig” és „megfelelő céllal” alkalmazható a természetfölötti, de soha nem érthet egyet azzal, hogy ennek hatását végül „oda nem illő” természetes okokkal magyarázzák meg.⁴⁸

A gótikus regény e vonulata különösen fontos, mert Scott írói munkássága arra hívja fel a figyelmet, hogy a természetfölöttit nem csupán a detektívtörténet (alábbiakban vizsgált) szemiotikai titokfogalma, hanem – mint Wolfgang Iser megállapítja – a történelem váltja fel (1978: 83.). A *Waverley* előszavában Scott *Az otrantói kastély* című művet nevezi eredeti mintájának: „azt a becsúgyat dédelgettem magamban, hogy lovagi történetet szerzek, *Az otrantói kastély* stílusában, számos határszéli alakkal s természetfeletti eseménnyel” (1976: 8–9.).⁴⁹ Arra a regényre hivatkozik, amelynek második kiadása előszavában Horace Walpole úgy határozza meg a fantasztikum szerepét, hogy az rendkívüli és ezért újfajta, váratlan emberi reakciókat előidéző helyzeteket teremt. A cselekmény klasszicista kritika által korlátozott szféráját kívánta kiterjeszteni, föltárva az emberi viselkedési formák addig kizárt körét.⁵⁰ Célja tehát az volt, hogy a rendkívülit valószerűvé tegye, és Iser értelmezésében ez az intenció tette Scott számára érdekessé a gótikus regényt. Felfogása más irányt vett, de e műfaj iránti vonzalma készítette elő új tárgyát: „a történelmi valóság reprezentációját” (1978: 83.).

Walpole-lal szemben, aki a természetfölötti révén kívánta kiterjeszteni az emberi reakciókat, Scott úgy vélte, a történelem még változatosabb helyzeteket teremt, miközben

⁴⁸ „W[]e disapprove of the mode introduced by Mrs. Radcliffe [...] of winding up their story with a solution by which all the incidents appearing to partake of the mystic and the marvellous are resolved by very simple and natural causes. [...] We can [...] allow of supernatural agency to a certain extent and for an appropriate purpose, but we never can consent that the effect of such agency shall be finally attributed to natural causes totally inadequate to its production.” Idézi Clery 1995: 108–109. Clery fontos megállapítása szerint Scott kritikája nagyban hozzájárult ahhoz a műfajértelmezéshez, amely a természetfölöttit a gótikus irodalom „kritériumává” tette, s amelynek a „megmagyarázott természetfölötti” csupán „csökkentett értékű [...] verziója” (i.m. 110.).

⁴⁹ Scott eredeti, angol nyelvű megfogalmazásában: „I had nourished the ambitious desire of composing a tale of chivalry, which was to be in the style of the *Castle of Otranto*, with plenty of Border characters, and supernatural incident.” 1994: 6.

⁵⁰ „It was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern. In the former all was imagination and improbability: in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. [...] The author of the following pages thought it possible to reconcile the two kinds. Desirous of leaving the powers of fancy at liberty to expatiate through the boundless realms of invention, and thence of creating more interesting situations, he wished to conduct the mortal agents in his drama according to the rules of probability; in short, to make them think, speak and act, as it might be supposed mere men and women would do in extraordinary positions.” Walpole 1994: 11. [„A kétféle, az ősi és a modern románc ötvözésére irányuló kísérlet volt ez. Előbbiben minden csupa képzet és valószerűtlenség volt, utóbbi mindig arra törekedett, és ez olykor meg is valósult, hogy a természetet jól sikerülten másolja le. [...] Az alábbi oldalak szerzője úgy vélte, a két típus kibékíthető. A képzet erőinek szabadságot akart biztosítani, hogy féktelenül szárnyaljanak a feltalálás végtelen birodalmában, ezáltal érdekesebb helyzeteket teremtve, másfelől viszont a valószerűség szabályai szerint kívánta irányítani drámájának halandó szereplőit; röviden tehát, hogy úgy gondolkodjanak, beszéljenek és cselekedjenek, ahogyan feltehetően hétköznapi férfiak és nők tennének rendkívüli helyzetekben.”]

biztosítja az emberi reakciók sokféleségének valószínűségét. Mint írja, „elbeszélésemben a súlyt a szereplők jellemére és szenvedélyeire vetem – azokra a szenvedélyekre, amelyek közösek minden rendű s rangú emberben”, miközben „az erkölcsök és törvények mindenkori állapota árnyalja e szenvedélyeket” (1976: 40.). A múlt azonban csak akkor válhat történelmi valósággá, ha megtörténik a jelennel való összekapcsolása. Az *Ivanhoe* előszavában azt az igényt fogalmazza meg a regénnyel szemben, hogy tárgyát le kell fordítani a kor szokásaira és nyelvére, aminek alapját a szokások és érzelmek semleges, számunkra és őseink számára közös területe kell, hogy képezze.⁵¹ Scott szerint kizárólag az lehet a regény tárgya, ami így lefordítható, e semleges alapra építve az olvasó és a történelmi valóság közti kapcsolatokat.

A múlthoz való hozzáférés itt körvonalazódó koncepciója rávilágít a detektívtörténet szemiotikai felfogása és a scotti történelemkoncepció közötti szemléletbeli rokonságra. Waverley, aki 1745 és a jelen között közvetít, azt a „semleges állapot” testesíti meg, amelyen a történelmi valóság lefordítható a kortárs olvasó számára. Itt a szokások és érzelmek „kiterjedt semleges területe” a közvetítés alapja, a detektívtörténet pedig a múlthoz való hozzáférést olyan módszertanát dolgozza ki, amely az esemény körülményeit jeleként, ezek értelmezését pedig a rögzített jelölt feltárásaként határozza meg, általános érvénnyel. Iser megállapítása, miszerint Waverley funkciója egy adott valóság átalakítása (1978: 84.), a kapcsolódó kérdés folytán rámutat a detektív által végrehajtott átalakító műveletre. Ez a „szemiotizálás”: tárgyak, emberek, szavak, mozdulatok jelölővé alakítása, amelynek során a detektív a múltat titokként, megismerését pedig – mint erről alább bővebben lesz szó – szemiotikai problémaként alkotja meg. Kittler a fénykép kapcsán leszögezi:

Hogy a természetet rá lehetne venni önmaga fekete-fehér leképezésére, pusztán akarát, és nem valahonnan máshonnan már megalapozott feltevés kérdése. Pusztán az előzetes döntés, hogy e lehetőséget eleve feltételezzük, gondoskodott arról, hogy a látszólag megbabonázott szekrények esetében nem merült fel a boszorkányság vagy a mágia gondolata. (2005: 136.)

Hasonlóan „előzetes döntés” a detektívtörténetben⁵² a jelölvasás egyetemesességigénye (Holmes szerint „az éles megfigyelőt [...] lehetetlen megtevesztetni”; *A brixtoni rejtély* 32.). Ez mondatja Watsonnal is, hogy Holmes „a megfejthetlent is megfejt” (*A mérnök hüvelykujja*

⁵¹ „[T]hat extensive neutral ground, the large proportion, that is, of manners and sentiments which are common to us and to our ancestors, having been handed down unaltered from them to us, or which, arising out of the principles of our common nature, must have existed alike in either state of society.” *Dedicatory Epistle to the Rev. Dr Dryasdust*, F. A. S. Scott 1968: 48. [„E kiterjedt semleges területet a szokások és az érzelmek azon túlnyomó része alkotja, amelyek közösek számunkra és őseink számára, és amelyeket azok változás nélkül hagytak ránk, vagy amelyek, lévén a közös természetből eredők, bármely társadalmi rétegben szükségképp egyformák.”]

⁵² A detektívtörténet és a fénykép koncepcionális és mediális rokonságát bővebben vizsgálom alább és *A tömeg embere és az embertömeg* című alfejezetben.

54.). Ez az alapállás biztosítja, hogy a következtetés adott esetben „rendkívüli” voltát az abdukcióban rejlő, alább bővebben vizsgált hipotézisalkotás merészsége adja. Ezért fakasztja Holmest mosolyra a boszorkányság gondolata:

A hölgy összerezett, s rémület tekintett barátomra. – Nincs abban semmi boszorkányság – mondta Holmes mosolyogva. – Kabátkájának bal uja egészen össze van fröccsentve sárral. Márpedig ebből tisztán látom, hogy székén tette meg az utat, mert csak az fröccsenti a sarat így, ha az ember a kocsis bal oldalán ül. (*A tarka pöttyös szalag* 8.)

Ennek az „előzetes döntésnek” a hiánya teszi másfelől Lándory Bertalant Jókai regényében – a következő fejezetben vizsgált – „lélekidomárrá”.

C. S. Peirce felfogásában a szemiózist három elem együttműködése képezi: a jel, annak tárgya és interpretánsa. Umberto Eco hozzáteszi, a három elem „absztrakt szemiotikai entitás”, amelyek együttműködése nem bontható fel kétoldalú relációkra. Peirce szerint a jel azért „állhat valami helyett valaki számára”, mert ezt a működést, jelölő és jelölt viszonyát az interpretáns közvetíti. Noha Peirce az interpretánszt az értelmező tudatában zajló pszichológiai eseményként gondolta el, Eco szerint definíciója magában rejtje a nem antropomorfikus értelmezés lehetőségét: „az interpretáns az az elem, amely a jel érvényességét az értelmező távollétében is garantálja” (1976: 68.). Mint rámutat, legterményesebb az interpretánszt egy másik reprezentációként felfogni, amely ugyanarra a tárgyra vonatkozik:

Más szóval egy jel interpretánsának meghatározásához azt meg kell nevezni egy másik jellel, amelynek újra van egy másik jellel megnevezendő interpretánsa és így tovább. Ezen a ponton *határtalan szemiózis* folyamata veszi kezdetét, amely paradox módon kizárólagos garanciája egy olyan szemiotikai rendszer megalapozásának, amely képes saját magát teljes egészében a maga eszközeivel felügyelni. [kiem. D. E.] (i.m. 68.)

Eco az interpretáns több formáját különbözteti meg,⁵³ ami rávilágít arra a szerepre, amelyet a nyelv a bűntény elsajátításában betölt. A műfaj „rekonstrukciója” a peirce-i „határtalan szemiózist” hivatott megállítani – Peirce ugyanis azt vallotta, hogy „egy reprezentáció jelentése nem lehet más, mint egy reprezentáció” (idézi Eco 1976: 69.). A dekonstruktív paradigmáról szóló fejezet vizsgálja a nyomozás fordítási eljárásaként való megközelítését, ahonnan kiindulva a „rekonstrukció” másik aspektusból, Baudrillard felől ekvivalenciaelvű szimulakrumként válik leírhatóvá. A jelen összefüggésben Peirce nyomán a „határtalan szemiózis” megállításként jellemezhető.

Az egyetemességigénnyel függ össze a „módszerként” jellemzett megismerés, ami Holmes fent idézett kijelentése szerint és általában a detektívtörténetben a legfőbb érdem,

⁵³ Ezek közé tartozik az ekvivalens (vagy látszólag ekvivalens) jelvehikulum egy másik szemiotikai rendszerből (pl. egy kutya rajza megfeleltethető a /kutya/ szónak); tudományos (vagy naiv) definíció ugyanabból a szemiotikai rendszerből (pl. a /só/ „nátrium-klorid”); a szó másik nyelvre való lefordítása vagy szinonimával való helyettesítése (Eco 1976: 70.).

később viszont „alacsonyabb rendűségének” bizonyítéka (például Raymond Chandlernél, illetve a hermeneutikai paradigma szemléletmódjában). A műfaj e sajátossága teszi ugyanis „előállítását” a leginkább rokoníthatóvá a sorozatgyártás technológiájával. Ennek egyik aspektusára utal Lengyel József, amikor a krimi mintegy piaci áruként írja le: „Még valami kell a művelt vadnyugaton a detektívkönyv írásához. Az, hogy az író – akinek a neve megreklámozott gyári márka, úgyszólván védjegy – elegendő árút termeljen a piac számára. A könyvkiadó jól fizeti a kapós árút termelő író. [...] A piac rendszeres ellátása a kiadó és szerző közötti egyezség sarkalatos pontja.” (1967: 127.) 1959-ben hasonlóan fogalmaz Sklovszkij is: „A kalandok már úgy hasonlítanak egymáshoz, akárcsak az egyforma márkájú cigarettadobozok.” (1963: 339.) A rendszeresen termelt és „kapós” áruként való működés szorosan összefügg a „semantikusságnak” nevezett jelleggel, amellyel a műfaj szerkezeti alapelvvé tette a Kittler által Colthoz kapcsolt „cserélhető elemek ipari sorozatgyártását” (2005: 154–155.) – noha a tömeges előállítás gondolatának hosszú története van (vö. Thomas More: *Utópia*).⁵⁴ A róla elnevezett fegyver feltalálója legalább annyira tekinthető a detektívtörténet-készítés, mint a film előtörténete kiindulópontjának (Kittlernél). Az említett szabályzatírók tünet értékű módon olyan konceptuális és tematikai előírásokat, illetve a történetek olyan szekvencialitását dolgozták ki, amelyek lehetővé teszik a sorozatgyártásbeli, „szabványosított” előállítást.⁵⁵ Szabályokat adnak, amelyek egyedi esetek korlátlan számára érvényesek (Carpo 2001: 34.). Katalógusszerűen, kombinatorikus logikával reprodukálásra szánva határozzák meg az alkotórészeket és a variációkat. Freeman a „konstrukció” négy „szakaszában” meghatározza az elemek pozícióját és funkcióját⁵⁶, a történetalakítási eljárások pedig *jó* vagy *rossz technikák*, amelyek révén a konstrukció *sikerül* vagy *megbukik*. Doyle Holmesa előtt még az „oktató előadás” eszménye lebeg, ezért tervezi, hogy „hajlottabb koromat egy kézikönyv megírásának fogom szentelni, mely a leleplezés művészetét egy kötetben tartalmazza” (*Az Abbey Grange-i gyilkosság* 179.). Az ismétlésnek ez a *majdani* igénye mondatja vele Watson felé a bírálót:

⁵⁴ L. bővebben Carpo 2001: különösen 1–9.

⁵⁵ Mint arra számítógépes játékok tucatjai mutatnak rá, a detektívtörténet esetében sem légből kapott Colt „bemutatója”: „alapjaiban forradalmasította az ipari előállítás modelljét. Ahogy Colt ezredes ámuló látogatóinak reklámcélokból újra és újra szívesen bemutatta, le lehetett tenni hat coltot hat-hat golyóval egy asztalra, a legapróbb alkatrészekre lehetett szedni őket, az egészet jól összerázni, végül pedig [...] az összerázott alkatrészekből megint össze lehetett rakni hat működőképes fegyvert.” (Kittler 2005: 154.)

⁵⁶ Eszerint az első szakasz a probléma meghatározását foglalja magában, a második a megoldásához szükséges adatok, „nyomok” közlését, a harmadik szakaszban a nyomozó kifejti a megoldást, a felfedezését, a negyedikben pedig bizonyítékkal igazolja azt. Freeman <http://gaslight.mtroyal.ab.ca.ca/detcritF.htm>

[T]alán azt a hibát követte el, hogy minél több színt és életet igyekezett eseteinkbe belevinni, ahelyett, hogy az okokból az okozatokra való szigorúan logikus következtetések kiemelésére szorítkozott volna, amely pedig valójában az egyetlen figyelemreméltó a mi dolgainkban. [...] Ha művészetemmel szemben teljes igazságot kívánok, azért teszem, mert azt valami személytelennek tekintem, valami fölöttem állónak. Büntett naponta fordul elő, ám a szigorúan következtetes gondolkodás ritka. Ezért kellett volna több figyelmet fordítania az utóbbira, mint az előbbire. Oktató előadások helyett közönséges mesekönyv került ki a keze alól. (*A hampshire-i nyaraló* 190–191.)

Az ismétlés igénye ítéli el a sorozatgyártás ellenében ható „színt és életet”, annak bázisa pedig „személytelen” „művészet”. Ez így a Scott-tal összefüggésbe hozható „semleges alap” detektívtörténetbeli, a szemiotizálás melletti másik fontos aspektusára irányítja a figyelmet. Van Dine, Freeman és Knox viszont – a norma fogalmát érvényesítő „szabályaikban” – már tudatosan reprodukálandóként és reprodukáltként veszik fontolóra a műfajt, ez a tudatosság integrálódik az alkotásba. Van Dine „a racionalitás és a tudományosság” mellett törve lándzsát azt írja, hogy a fantázia birodalmába „szármaló” író „a kaland feltérképezetlen körében fickándozik”. Szóhasználatának érdekessége, hogy az *uncharted* jelentheti azt is, ’táblázatba, grafikonba nem foglalt’.⁵⁷ Freeman szerint a detektívtörténet népszerűségéhez nagyban hozzájárult, hogy a megelőző években (írja 1924-ben) az írók „új iskolája” „szigorúbb normát” határozott meg. A jó krimi ritkaságának pedig az az oka, hogy „egy tökéletesen kivitelezett detektívtörténet nagyon nehéz és nagy mértékben technikai munka” (Freeman i.m.). A történetalkotási eljárásokat ismételtető elemekre redukálják, „kész” részek (zárt) katalógusára szűkítik, teret nyitva a dekontextualizált elemek ismételt alkalmazása előtt.⁵⁸ Az ismétlés és a megismételhetőség úgyszólván az alkotás kritériumává válik. Az ismételtető elemek „katalógusának” elve vezeti ugyanakkor Knoxot 1929-ben arra, hogy – mint megjegyzi, ha besétálna egy krimibeli épületbe, tökéletesen eligazodna – „attól kell tartani, hamarosan minden lehetséges kombináció fel lesz használva”. Az ismételtetőség eredménye, hogy „mára”, írja, a dulakodás nyomaiból az olvasó azt a következtetést vonja le, hogy a bútorokat utólag dobálták szerteszét, a székhöz kötözött nő pedig összejátszott a tettesekkel, és ő kötöztette magát oda (Knox i.m.). Észrevétele arra a kölcsönhatásra mutat rá, amely az előállítás és a „vétél” között zajlik. A bonyolultabb narratív gépezet egyszerre „játssza ki” és teremti meg a „vételi” oldalon való, hasonlóan összetett környezetet.

E kölcsönhatás jelensége érhető tetten Deák Tamás *Finom krimi* című, 1972-es elbeszélésében, amelyben Tabányi Kornél meghívást kap Falkenburg gróf kastélyába. A gróf

⁵⁷ „Once an author soars into the realm of fantasy, in the Jules Verne manner, he is outside the bounds of detective fiction, cavorting in the uncharted reaches of adventure.” Van Dine
<http://gaslight.mtroyal.ab.ca/vandine.htm>.

meggyilkolását követően egymás után halnak meg a kastély lakói, míg Tabányi lesz az egyetlen túlélő. A mű beépíti a kriminarratíva „tipikussá” vált alakításának ismeretét a szövegbe, és allúziókkal⁵⁹ tudatosan „ismételtként” és ezt meghaladandóként alkotja meg helyzetét. Az „egyszerűségnek” a mű pozíciójából elhangzó kritikája, azaz a meglepetés retorikájának igénye feszültségre kerül a „sorozatgyártás” technológiájával. A „klasszikus” detektívtörténetekben látenssen, de az anti-detektívtörténetek által kiaknázott módon az ismételtként létrejövő pozíció az elemek ismertté válásához, azaz „elhasználódásához” és ezért devalválódásához vezet.⁶⁰ Deáknál az egymástól függetlenül elkövetett bűntények során mindenki egyszerre gyilkos és áldozat (képletesen a gróf és Tabányi is), ezzel „haladja meg” például a *Tíz kicsi indiánt*. Ezzel viszont a műfaj előfeltevéseit kérdőjelezi meg (például megölik a detektívet, egymástól független gyilkosságok történnek), és a cselekmény szintjén is valószerűtlen mozzanatok keletkeznek: a gyilkosokat és az áldozatokat olyan szereplő (Daniel Adams) rendezi „párba”, aki betegsége miatt végig ágyban volt. „Rekonstrukcióját” ezenfelül aláassa Tabányi megjegyzése, miszerint „kalandos emlékei és megállapíthatatlan foglalkozása arra engedett következtetni, hogy szélhámós” (143.). Tabányihoz intézett szavai ezért kétségeket kelthetnek – „Majd telefonálunk, ha kibeszélgettük magunkat. Ha majd tudni fogja, mit telefonáljon.” (160.) –, felhíva a figyelmet a másodosztályú kombinációs lehetőségekre, hiszen történetmondása nélkülözi a „bizonyíték” referenciális dimenzióját. A bűnesetek így nem íródnak célulvű narratívába, amivel kiváltképpen dinamikus folyamattá teszi a sklovszkiji „átértékelést”; és radikalizálja az alábbiakban vizsgált, titkokat rejtő ember képét, amennyiben nem a bűnelkövetés *gyanúját*, hanem a bűnelkövetést általánosítja.

A „szemiotizálás” általános érvényének fontos aspektusa a nyilvánosságfogalom, illetve annak viszonya a titkokhoz. Két végletként határozható meg, sarkosan fogalmazva, a görög-római társadalom; másfelől pedig – irodalmi példákkal élve – Hoffmann *Scuderi kisasszony*, Godwin *Caleb Williams* vagy Mikszáth *A sipsirica* című regényének világa, ahol a társadalmi erőviszonyok „felülírják” a megismerést, ahol a „szemiotizálás” általános igénye alárendelődik a társadalmi státusnak, és a titok ilyen értelemben nem „mondható ki”. Jürgen Habermas megállapítása szerint „a nyilvánosság úgy emelkedik ki a görögök öntudatában,

⁵⁸ Vö. Carpo 2001: 119–130., aki behatóan vizsgálja a könyvnyomtatásnak és a képek mechanikai sokszorosíthatóságának az építészetelméletre gyakorolt hatását.

⁵⁹ „Miféle dög? A sátán kutyája?” (150.); „Hát akkor primitív ember lehet: aki azt hiszi, efféle Agatha Christie-modorú körgyilkossággal büntetlenül megőröklí Falkenburg Konrád egész vagyonát. Ez így túlságosan egyszerű.” (151.)

⁶⁰ Ezt a kérdést és jelenséget behatóan vizsgálja Bényei 2000.

mint a szabadság és maradandóság birodalma. Az, ami van, csak a nyilvánosság fényében jelenik meg, csak itt válik minden mindenki számára láthatóvá” (1993: 53–54.). A görög-római világ felidézése rámutat arra, hogy a nyilvánosságfogalom alakulása hogyan hat a titok koncepciójára és ezzel a megismerés lehetőségeire. Németh György *Nyilvánosság a görög és a római világban* című előadásában⁶¹ arra hívta fel a figyelmet, hogy a szexualitást mai, az ókorban nem létező intimtása teszi „kukkolhatóvá”, mint ahogyan az ókorban az anyagi helyzet is a nyilvánosság előtt, illetve kontrollja alatt állt (tudniillik az egyén nem rendelkezett korlátlanul vagyonával – vö. antidoszisz).

Hasonló módon feltehető a kérdés, mi teszi „nyomozhatóvá” a bűnt: a krimi olyan emberek csoportját (és képét) alkotja meg, akik *per definitionem* titkokat – nem egyszerűen hordoznak, hanem – *rejtene*k el. A hazugságnak itt az a fogalma érvényesül, hogy az „a másik *akaratlagos és tudatos* megtévesztése, miközben az ember *tudja*, mit rejt *szándékosan*, azaz nem hazudva önmagának” (Derrida 2002: 67.) [kiem. J. D.]. Az emberképnek erre az átalakulására utal Ronald Knox, megállapítva, hogy a múlté lettek azok „a régi, jó ismérvek” – és ez nem kímélte sem az életkort, sem a nemet –, amelyekkel a viktoriánus korban meg lehetett különböztetni a „jó” és a „gonosz” szereplőket. Most azonban „a hősnő, még az elhagyatott, pénztelen nő is, aki igéző szemmel néz a detektív barátjára, könnyen lehet gyilkos” (Knox i.m.). „A legkevésbé gyanús a gyilkos” elve – Van Dine megfogalmazásában: olyan érdemes személy, aki rendesen, szokásosan nem kerülne gyanúba – *szabállyá* teszi, hogy az rejtje el a legnagyobb, bűnös és szégyenletes titkot, akiről senki sem feltételezné, sőt minél tisztességebbnek ismerjük meg, annál inkább rejtethet titkot.

A műfaj ezt a *gyanút* és ezzel – Hannah Arendt kifejezésével élve – „a közjelentőségre szert tett magánterületet” teszi alapelvévé. Arendt szerint a nyilvánosság és a magánélet viszonya az újkorban (az antikvitással ellentétben) „társadalmi” keletkezéssel jellemezhető (idézi Habermas i.m. 72.). Habermas a kapitalista termelési mód felől hozzáfűzi, „azok a tevékenységek és függőségek, amelyek eddig a házi gazdálkodás keretei közé szorultak, a háztartás küszöbén át a nyilvánosság fényébe lépnek” (i.h.). Arendt meglátása szerint „az emberek egymástól való függése semmi másért, csak magáért az élet kedvéért tesz szert közjelentőségre, [...] ennél fogva azok a tevékenységek, amelyek pusztán az élet fenntartására szolgálnak, nemcsak megjelennek a nyilvánosság világában, hanem meg is határozhatják ennek fiziognómiáját” (idézi Habermas i.h.) – szemben a görög világgal, teszi hozzá

⁶¹ Az előadás elhangzott 2002. december 14-én az ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézete

Habermas, amelyben „az oikosz határain belül szégyenlősen el van rejtve az élet kényszerűsége és az élethez szükséges javak megszerzése, a polisz a megtisztelő kitűnéshez nyújt szabad teret” (i.m. 54.).

„A közjelentőségre szert tett magánterület” detektívtörténetbeli jelentősége kiváltképp beláthatóvá válik Clara Reeve *The Old English Baron* című, 1777-es regénye kapcsán, amelyben Sir Walter Lovel, mivel halottnak hiszi Arthurt, a kastély öröksét, eladja azt. Arthur sok évvel később visszatér, de jogos örökségét nem tudja átvenni. Sir Philip Harclay, a család barátja határoz arról, hogy Lord Lovel előtt három lehetőség áll. Vagy elzarándokol a Szentföldre, vagy örökre kolostorba vonul (ezekkel a családot is megkíméli a szégyentől), vagy ha mindkettőt elutasítja: „Egyenesen az udvarba megyek, leborulok uralkodóm lábai elé, elmondom gonosz életed és tetteid egész történetét, és bosszút kérek a fejedre. A király túlonult jó és kegyes ahhoz, hogy ilyen gaztettet büntetlenül hagyjon; nyilvánosan fog megszégyeníteni és megbüntetni téged.”⁶² Az a keresztény felfogás szólal meg itt, amely egy hierarchián belül helyezi el az embereket és a tetteket, de amelyben a bosszú révén „az ember *látszólag* felhatalmazást kap arra, hogy önmaga fölé emelkedjen, és az isteni akarattal, illetve a végzet elrendelésével azonosítsa saját törekvéseit” (Nyusztay 2005: 602.). Megtörténik a kastély tulajdonjogának rendezése, de ezen túl szükséges az isteni akarat, a gondviselés kiengesztelése, *máskülönben, ehelyett* a család eljárást indít. Lord Lovel pedig inkább elvonul a világtól, mint hogy a nyilvános eljárás szégyene érje. Ez az értelmezési kontextus arra az alapvető különbségre is felhívja a figyelmet, hogy míg itt a bosszú „az a küldetés, amely az emberi lét határait feszegeti” (i.h.), addig a detektívtörténetben a (de Man nyomán később elemzendő) leleplezés a referenciális értékű tett bünt végső soron a nyelv retoricitásával semmisíti meg. A „nyilvánosság fényébe lépő” mozzanatok nem „közjelentőségként”, hanem a gondviselés felől és a tettesre nézve szégyenként nyernek súlyt: a felsorolt három lehetőség egyenrangú, mert a sokat emlegetett gondviselés kiengesztelésére hivatottak. A megismerést követi tehát a döntő momentum, a „jóvátétel”, amely a megismerő részéről *kegyességet* követel. Nem annyira a titok „veszélyes”, mint inkább az Isten előtt büntetlenül maradó bűn.

A detektívtörténetbeli nyomozás feladata e vonatkozásban a szereplők általános érdekűvé vált, elrejtett titkokat hordozó intimitásának (*privacy*) nyilvánosságra hozatala. Teszi

szervezésében megrendezésre került *Valóságokk – Reality show* konferencián.

⁶² „I will go directly to Court, throw myself at the feet of my Sovereign, relate the whole story of your wicked life and actions, and demand vengeance on your head. The King is too good and pious to let such villany go unpunished; he will bring you to public shame and punishment.” (135.)

ezt olyan világban, amelyben a bűn és a titok – minden szereplő titka – nemcsak kimondható, hiszen a személyfüggetlen megismerés elvét más erő nem „írhatja felül”, hanem *kimondandó*. E szemlélet ideológiai vonatkozásaira mutat rá Derrida, Alexandre Koyré 1940-es évekbeli, a modern hazugság politikai funkcióját tárgyaló írására hivatkozva. Koyré szerint ugyanis elvben bármilyen titok a *res publica* és a demokratikus tér elleni fenyegetés. Derrida szavaival élve Koyré az „abszolút fenomenalitás” ideálját körvonalazza, ahol minden a nyilvános tér átlátszóságában-megvilágításában jelenik meg. A titokhoz való jog megtagadása azonban, veti föl Derrida, magában rejtheti „a politikai régió korlátlan kiterjesztését”, arra kényszerítve az embereket, hogy „elsődlegesen és minden szempontból felelősségteljes állampolgárokként viselkedjenek a *polis*z törvénye előtt. Vajon nem bújik meg ebben a totalitarianizmus egy másfajta, demokratikus arc mögé rejtőző csírája, amely egyfajta objektív és fenomenális igazság nevében lép fel?” (2002: 63.) A foucault-i totális felügyelet – ahol a büntetőhatalommal szembeni igény, hogy „homogén rendszerekre legyen osztva, amelyek képesek arra, hogy mindenütt érvényre juttassák, folyamatosan” (Foucault 1990: 108.) – hasonló ágenseként értékelhető a detektív. Felmerül azonban, miért „veszélyes” a hazugság „a felügyelet társadalmában”. Derrida a hazugság performativitását Hannah Arendt felől közelíti meg, aki szerint a hazug a „cselekvés embere”, mégpedig a világ megváltoztatására törő ember. Derrida hozzáteszi, *par excellence*. Arendt így fogalmaz:

Természetéből adódóan cselekvő; azért mondja azt, ami nem úgy van, mert azt akarja, hogy a dolgok másképpen legyenek, mint ahogyan vannak. Azaz meg akarja változtatni a világot. [...] Más szóval a hazugságra – de nem szükségszerűen az igazság elmondására – való képességünk a kevés nyilvánvaló, bizonyítható adat közé tartozik, amelyek igazolják az emberi szabadságot. (idézi Derrida 2002: 66.)

Arendt és Derrida nyomán tehát a fenti, titkokat rejtő ember képeről tett megállapítások úgy pontosíthatók szélesebb perspektívából, hogy „a szabadság és a cselekvés” igényében rejlik a tett jelenben és jövőben egyaránt fenyegető volta. A hazugság performativitásának ez az elemzése felhívja a figyelmet egyrészt a hazugság felügyeleti szempontú veszélyére, másrészt arra, hogy a detektív a bűntény lefolyásának „rekonstrukcióján” túl a hazugságban rejlő, „a világ megváltoztatására” irányuló potenciált semmisíti meg. Ezért lehet a *megoldás* „megnyugtató”, annak „hiánya” (az ekvivalencia elve szerinti leképezés értelmében vett hiánya) pedig „nyugtalanító” – mint például Deák Tamás fent hivatkozott, valamint Tandori Dezső, Tar Sándor később elemzendő műveiben.

Az episztemológiai problémaként megalkotott titok ugyanakkor megköveteli, hogy a nyomozásnak „tétje” legyen. A gótikus irodalomban ez a kérdés mindenekelőtt a titok által kiváltott rettenet mértéke, titok és félelem hasonló „léptéke” problémájaként merült fel: így

értelmezhető Scott Radcliffe-ről írott kritikája. A detektívtörténetben titok és nyomozás „súlyának” viszonya merül fel, amit a műfaj mindenekelőtt azáltal küszöböl ki, hogy tipikusan gyilkosságot tesz meg tárgyává. Mint Barry Taylor leszögezi, „a gyilkosságot hagyományosan mind a kriminológiai diskurzus, mind a széppróza a legmotiváltabb és ezért a legolvashatóbb bűntényként mutatja be” (1994: 215.). Az ily módon történő olvasható tétel másik oldala a gyilkosság határokat dinamizáló potenciálja, amelyre Foucault világít rá:

A gyilkosság a törvény határain kóborol, hol innen, hol túl a törvényen, fölötte vagy alatta; a hatalom körül forog, hol ellene van, hol mellette áll. A gyilkosság elbeszélése ebben a veszélyes tartományban helyezkedik el, amelynek átjárhatóságát használja fel: itt érintkezhet egymással a tiltott és az engedelmes, a névtelen a hősiessel; általa a becselenség az örökkévalóság közelében jár. (Foucault 1999 [*Hogyan beszélük ki a gyilkosságokat*]: 240.)

A kérdés jelen volt a műfajról való gondolkodásban mint *probléma*. Van Dine szabályainak idevágó pontja szerint legyen holttest, „minél halottabb, annál jobb”, 300 oldal ugyanis túl sok „csekélyebb bűntényért” – az olvasó fáradtságát pedig meg kell jutalmazni (1992: 144.). Hasonlóan (morális kérdés „helyett”) szögezi le Freeman: a gyilkosság a „legmegfelelőbb” és „a legtermészetesebb alkalom a [műfajban] megkívánt vizsgálódáshoz”: „mivel azt akarjuk, hogy [a tettes] elszánt játékos legyen, a tétnek kellően nagyoknak kell lennie” (Freeman i.m.).

Ebben a vonatkozásban értelmezhető ironiaként vagy akár paródiaként Podmaniczky Szilárd *Két kézzel búcsúzik a leopárd* című művében a rejtélyek folyamatos „banalizálása” és megsemmisítése,⁶³ valamint Karafiáth Orsolya *A Maffia-Klub* című művének az a – Podmaniczkyével ellentétes „irányúnak” mondható – eljárása, mellyel a nyomozás elindulását motiválja és mozgatja, miközben a regény mintegy első fele több helyen azt az olvasói sejtést kelti föl, hogy „nincs” titok. *A Maffia-Klub* Ágotájának – akire „részegítő erővel hatott [...] maga a keresés is” (5.), és reméli, „újrakezdheti” életét (9.) – az a benyomása támad, hogy a Lajostól származó levelek stílusa, hangja idegen, mintha valaki csak játszaná Lajost. A regény eleje ugyanakkor inkább azt a feltételezést engedi, hogy a férfi eltűnésének és főleg meggyilkolásának gyanújában Ágota „túlinterpretálja” a leveleket. A gyanú és a választott „Poirot-módszer” (miszerint „felkeresek mindenkit. Beszéltetem őket, megtudok róluk mindent, amit csak lehet, és akkor majd kristálytisztán kirajzolódik előttem egy arc”; 11.) mintha inkább csak ürügyül szolgálna, hogy Ágota felkeresse az egykori főiskolai Maffia-Klub tagjait. A Maffia-Klub játék, amelyben kihúzzák, kik a gyilkosok, az áldozat, a felügyelő

⁶³ Podmaniczky „eltűnések és felbukkanások sorozatára épül[ő]” regénye kapcsán azt érdemes e tekintetben kiemelni, hogy amikor a cím az integő leopárdról szóló utolsó bekezdésre utalva válik értelmezhetővé, a szöveg „visszamenőleges értelemben is megsemmisíti azt a rejtélyt, amelynek hatásmechanizmusára és kiszámíttóságára a cselekvény fölépült” (Szilágyi 2002: 112.). L. bővebben Szilágyi 2002.

és játékvezető. Ezt a benyomást erősíti a Lajos tervezett regényére tett utalás: „Tizenkét férfiről szólt volna a könyve, akik mind egyetlen nőbe szerelmesek. Leveleket írnak a nőnek, de igazából egyik sem férhet a közelébe, mintha ez a titokkal telt nő nem is létezett volna, csak a fantáziájukban.” (12.) Mivel itt a nők szerelmesek (vagy voltak azok) Lajosba, az ő hasonló értelmezésének lehetőségét is megteremti a szöveg, de „fordítva”: ő ír leveleket a főiskolán péntek esténként összegyűlt Maffia-Klub tagjainak. Ágota azt latolgatja, ezek nem vagy nem mind Lajos szavai, de akkor vajon ki írja a leveleket és miért.

A szövegek ironizálják Ágota „gyanúját”, hiszen különböző korokbeli nyelvezeteket és különféle nyelvi regisztereket szólaltatnak meg. Paródiaként is felfogható ezért Ágota kijelentése: „Ahogy már mondtam, valaki mozgatja a szálakat. Az is lehet, hogy Lajos már nem él.” (46.) A beszélgetések során pedig erősödik a parodisztikusság benyomása, mivel mindegyik nő azt „nyomozza”, hol romlott el a kapcsolata Lajossal, az Ágotában felmerülő kérdések pedig éppenséggel nem indítanak el jelölő folyamatokat. Az emlékek felidézését a szöveg nem „kapcsolja össze” Lajos eltűnésével, másként fogalmazva, a (vélt) eltűnésnek az emlékek nem alkotják vonatkoztatási rendszerét, nem „horgonyozódik le” bennük.⁶⁴ Ágota a fejezetek végén általában tesz egy olyan megjegyzést, amely a krimi gyanústratégiáját alkalmazza, de a fentiek miatt ez szervesen illeszkedik a szövegbe. Mivel meg van fosztva ottani funkciójától és működésétől, inkább parodisztikus hatást eredményez, mintsem a műfaj elvárásait keltene föl. Ágota ugyanakkor levon egy következtetést, amely egyébiránt tévesnek bizonyul, a jellemvonások elemzése pedig („Kiderült számomra, hogy csak olyan ember tehetne, aki ...”; 255.) szinte *A mérgezett csokoládé rejtélye* című krimi remek szöveghelyét idézi fel.⁶⁵ Ágota hipotézise tévesnek bizonyul. A gyilkos jellemzésekor tett megjegyzését (a Lajos házikedvencével való kegyetlenséget) ő és egyik társnője, a tényleges tettes – a hipotézisalkotásban működő ellenőrizhetetlen erők folytán – eltérően referencializálja. Utóbbi ugyanis magára érti, és ez készletti vallomásra: Lajos halála baleset volt, beleesett a medencébe. Hasonlóan véletlen a tettes leleplezése, lelepleződése.

⁶⁴ Ez figyelhető meg például a 7. fejezet végén: „Ágota háromszor is elolvasta a levelet, de csak a kérdései szaporodtak. Miért maradt Nóra Berkenyén, az elátkozott házban? Miért rendez Lajosról egy kvázi emlékkiállítás? Miért nem lehet meglátogatni? Ám hiába törte a fejét, nem jutott előrébb.” (158.) A példa különösen szemléletes, mert Ágota valóban nem jut e kérdésekben „előrébb” abban az értelemben, hogy a beszélgetések különféle jellegű párkapcsolatok nőalakjait, s nem a regény elején célul kitűzött módon a *gyilkos* arcát rajzolják ki.

⁶⁵ „[L]istába foglaltam, melyek azok a tulajdonságok, amelyekkel a gyilkosnak rendelkeznie kell. Most rá kell mutatnom arra, hogy oly számosak és oly változatosak ezek a képességek, hogy az esély ezeknek megfelelő tettesre bukkanni, Sir Charles, nem egymillió az egyhez, hanem több millió. [...] Csak én lehettem. Hitel

Lajos elfelejtődéséről beszélgetve az utolsó két oldalon a felejtés tárgya elmozdul, amikor Ágota megjegyzi: „Meg akartam írni, hogyan teltek a péntek, hogyan voltunk együtt mi tizenketten, évekig.” (258.) Walter Benjamin később, *A tömeg embere és az embertömeg* című fejezetben elemzendő megközelítésével szemben (miszerint az ember, nála a gyilkos nyomainak elmosódása a városban fenyegető) Karafiáth az áldozat elfelejtődéséből indul ki. A gyilkos ezért nem is kényszerül hazugságra, és a szöveg kiiktatja a hazugság performativitásának egész problémáját. A „rekonstrukció” ezáltal nem veszélyt semmisítene meg (a fentiek szerint), hanem paradox módon megteremtené azt. A benjamini „eltűnést” az áldozatra kiterjesztve válhat éppen a „megoldás” hiánya „megnyugtatóvá”. A hazugság performativitása helyett a nyomozását érvényesíti és vizsgálja a regény. A lelepleződés estéjén „maffiasdit” játszanak: a játék a „klasszikus” krimi irodalomban a tettes leleplezésére szolgál, itt viszont társaságuk újratereztetésére. Mint megjegyzi, lesz következő játék. Ágota azért nem akarja feljelenteni a tettet, mert ebből a szempontból a nyomozás már betöltötte szerepét. Nincs szükség feljelentésre, mert a gyilkosságot elkövető lány regénye képes a felejtés – de a „klasszikus” detektívtörténettel szemben nem a gyilkos „eltűnése”, nem is az áldozat, Lajos, hanem az ő társaságuk elfelejtődése – ellenében működni: „Szóval örülök, hogy te írtál rólunk. Örülök, hogy nem hagytál minket elfelejtődni. Meg kellene írnod még a legvégét is.” (259.) A szöveg nemcsak azt a regény eleji benyomást erősíti meg, hogy a nyomozás alkalom a találkozásra (szemben azzal, hogy a gyilkosság a világ megváltoztatására törv fenyegetés volna), hanem Lajos eltűnésének mint titoknak a tétjét visszamenőleg is „kiiktatja” a beszélgetésekből, vagy másként fogalmazva, rögzíti annak „szervetlenségét”. A szöveg tehát Lajosról deklaráltan elmozdul az újra megteremtett régi közösség felé, s ezért jelentésszerű, hogy a regény a játék következő körének és a következő alkalomnak a tervezésével zárul. A „klasszikus” detektívtörténet felől, amelyre a szöveg metafikatív rétegében a „Poirot-módszer” mellett a Christie-mottókkal is tudatosan és jelzetten vonatkoztatja magát, Karafiáth regénye mindenekelőtt a felejtés működésének és a nyomozás performativitásának újraértelmezésében jelent figyelemre méltó teljesítményt.

„Szinte megdermednek a látványtól”?

érdemlően bizonyítottam. Csak az a különös a dologban, hogy semmire nem emlékszem az egészből.” (Berkeley 1976: 172–177.)

A határokat dinamizáló gótikus irodalombeli „áthágás”-tól alapvetően tér el a „klasszikus” detektívtörténet titokfogalma, amelynek fontos sajátossága fogalmazódik meg a Jeel Cross álnéven publikáló Nagy József 1938-ban közzétett, *A furcsa jelvény* címet viselő művében. Green felügyelő itt felveti, miért vágott ki a gyilkos a halott ruhájából őt, tallér nagyságú lyukat: „Ha mégis lett volna valami oka rá, akkor ez az ok olyan különös és rendkívüli lehet, amit nem lehet megérteni.” Veller, a detektív ezt válaszolja: „Miért ne lehetne? A gondolat ember agyában született, tehát kell, hogy emberi ésszel meg is tudjuk oldani. A gyilkos menekülni akart. Tehát a szóbanforgó ok, csakis saját biztonságára vonatkozhatott.” (Cross 1938: 56.) Hasonló megállapítást tesz Ellery Queen *A mandarin bűnügy* című, 1934-es regényben: „Bevallom, ezek a lándzsák számomra is érthetetlenek, de eddig még soha semmit nem találtam megfejtethetlennak.” (38.) Mind a lyuk, mind a lándzsa olyan elem, amely példaként szolgálhat Tzvetan Todorov koncepciójához.⁶⁶ Ennek keretében a „fantasztikus-különös” és a „különös” (a természetfölötti kiiktatásával „csak” bizarr, rettentő) között helyezhető el a detektívtörténet. Todorov a szereplőre és az olvasóra tett hatás felől közelíti meg a fantasztkumot, amely a „csak természeti törvényeket ismerő ember habozása egy természetfölöttinek tűnő esemény láttán” (2002: 25.). Egyes detektívtörténetek építenek erre a kezdeti habozásra, tétovázásra (Todorov szerint tehát a fantasztkumra, például John Dickson Carr), míg mások végig fenntartják a „különös” értelmezői kódját: amikor a szereplő és/vagy az olvasó „úgy dönt, hogy a valóság törvényei változatlanok maradhatnak, és lehetővé teszik a leírt jelenségek magyarázatát” (i.m. 39.). A műfaj átfogó jellegzetessége azonban, hogy kiiktatja a „csodásat”, amely akkor lép fel, ha „úgy dönt, hogy új természeti törvényeket kell elfogadnunk, melyek révén a jelenség magyarázhatóvá válik” (i.h.). Ez a titokfogalom teszi lehetővé, hogy a megismerés személyfüggetlennek tekintett „módszerét”, mondhatni algoritmusát alkossa meg. Csakis ennek alapján merülhet fel a detektívvel való olvasói együttnyomozás, a megismerési folyamat közössége, ami Van Dine-nál, Knoxnál és Freemannel egyaránt követelménnyé válik. Ily módon merülhet fel a krimi „sematikussága” is, ami a gótikus hagyományban az eltérő titokkoncepció miatt egyenesen elgondolhatatlan.

A „szemiotizálás” átalakító műveletének jelentősége, illetve ennek hiánya figyelhető meg az *And Then There Were None* című regény Vécsey-féle fordításában (*A láthatatlan*

⁶⁶ Bővebben tárgyalja például Brooke-Rose 1981: 55–71.; Jackson 1981: különösen 24–32.; Carroll 1990: különösen 144–157. A detektívtörténet és Todorov fantasztkumfogalmának viszonyát vizsgálja Benyovszky 2007: 19–21.

hóhér): a szereplőkben rettenetet keltő tér a rémregény műfaji kódját hozza játékba, a figurák történetét a XIX. századi gótikus regények jellegzetes „bezárt áldozat”-narratívájába írva:

Agatha Christie	Vécsey Leó fordítása	Szjgyártó László fordítása
The others went upstairs, a slow unwilling procession. If this had been an old house, with creaking wood, and dark shadows, and heavily panelled walls , there might have been an eerie feeling. But this house was the essence of modernity. There were no dark corners—no possible sliding panels —it was flooded with electric light—everything was new and bright and shining. There was nothing hidden in this house, nothing concealed. It had no atmosphere about it. Somehow, that was the most frightening thing of all. ... (235.)	Rémült menet az <u>éjjeli órákban</u> , a kísértetek és a rettegés kastélyában... S még ha a ház valami ósdi, régi épület lenne, recsegő padlóval, huzatos folyosókkal, sötét boltívvel . Itt azonban modern luxuspalotában voltak, ahol minden sarkot ragyogó villanyfény világított meg; nem voltak titkos ajtók, sötét függönyök, semmi rejtelem . És mégis a társaság tagjai ezuttal csodálatos módon éppen a világosságot találták ijesztőnek. (53.)	A többiek meg lassan, kelletlenül fölballagtak az emeletre. Ha valami öreg házban vannak, ahol recseg a padló, minden sötét árnyék, és nehéz faburkolat borítja a falakat, kísérteties érzés lett volna. De hát ez a ház teljesen modern volt. Nem voltak benne sötét zugok, félretelható faburkolatok , villanyfényben úszott az egész épület, minden új volt, tiszta és ragyogó. Ebben a házban nem voltak rejtkekhelyek, titkos kamrák. Nem volt kísérteties a légkör. S valahogy éppen ez volt az egészben a legborzasztóbb... (54.)
The house was easily searched. They went through the few outbuildings first and then turned their attention to the building itself. Mrs. Rogers' yard measure discovered in the kitchen dresser assisted them. But there were no hidden spaces left unaccounted for. Everything was plain and straightforward, a modern structure devoid of concealments. (265.)	A házat hamarosan átkutatták. Először a melléképületeket járták végig, azután a főépület helyiségeit. Munkájuk nem járt eredménnyel. Rejtett folyosót, titkos bejáratot nem találtak seholsem. Sima egyenes falak voltak mindenütt, mint a modern házakban általában. Végigjárták a szobákat is, de gyanus nyomra nem bukkantak sehol. (82.)	A házat könnyen átkutatták. Előbb a néhány melléképületet járták végig, utána kerítették sort a főépületre. Mrs. Rogers konyhaszekrényében találtak egy mérőszalagot, azzal dolgoztak. De nem volt sehol egyetlen rejtett zug . Minden egyszerű volt és áttekinthető, a modern épületben nem lehetett sehol sem elbújni. (88.)

Vécsey fordításában az épületről való beszédben, „a kísértetek és a rettegés kastélya” és a „modern luxuspalota” kettősségében két diskurzus feszültsége bontakozik ki: a gótikus regény és az exkluzív Néger-szigethez kapcsolódó zsurnalizmus. A huzatos folyosók, sötét boltívek, titkos ajtók, sötét függönyök „fenséges” (*sublime*) tételemei a gótikus regényeknek már a XIX. században közhellyé vált elemei. A második szövegrész is ezekre a konvencionális gótikus tételemekre szűkíti le az angol szövegben szereplő, tágabb értelmű „hidden spaces”-t („rejtett terek”). Hasonló módon az „it had no atmosphere” kifejezés nem foglal magában sem „rejtelmet” (Vécsey), sem „kísérteties légkört” (Szjgyártó), hanem azt jelenti, hogy nem volt benne semmi érdekes, semmi különös. A fenti gótikus tételemekek idegenek Christie-től, akinél a sötét sarok és a félretelható faburkolat azért fenyegető, mert a tettes rejtőzését biztosíthatja. Ezért áll ezekkel szemben a villanyvilágítás – nem az ingatlanhirdetések „luxusa”, hanem a láthatóvá tétel jegyében. Christie-nél ugyanis a keresés „rejtett terekre” irányul, aminek alapját a tér eszközjellegű felfogása képezi: ez a „lenyomat” közege a bűn epizmológiai konstrukciójában.⁶⁷ E bűnfogalommal függ össze az angol szövegben szereplő mérőszalag, de a Vécsey teremtette gótikus tér *fenséges* jellege összeegyeztethetetlen a méréssel.

⁶⁷ A tér eszközjellegű és a „lenyomat” közegeként való működtetését az „*Egy veszélyeztetett világban nyomozni*” című, ökokritikai perspektívát érvényesítő fejezet vizsgálja bővebben.

Az angolszász gótikus irodalom fontos művéből, Joseph Sheridan Le Fanu *A báró meg a kísértet* című regényéből származó idézet érzékelteti a szóban forgó különbséget. A Szent György fogadó gazdája arról beszél, hogy a vízbe fojtott asszony a tóban kísért:

Ők szinte megdermednek a látványtól, nem tudván mire vélni; de mikor az emberük egészen a közelébe kormányozza a csónakot, a pap átnyúl a párkányon, hogy megérintse, mire az asszony előrehajol, feljűk tasztítja a halott kisdedet, majd hirtelen olyan sikoltást hallat, hogy halálra rémíti vele őket, azzal eltűnik a szemük elől. Nem eleven asszony volt, mert az nem tudott volna így kiemelkedni a vízből, erre maguk is rájöttek, mikor végiggondolták a dolgot; azt is tudták, hogy villit láttak, és képzelhetik, milyen buzgón mormolták a fohászt, és siettek el onnét egyenest szélirányban, mert a világ kincséért se néztek volna még egyszer ilyen iszonyatos arcba. Később látták még Gyllenstanból a piacra igyekvő emberek, ugyanazon a helyen, és a Snakes szigetnek olyan rossz híre lett, hogy napnyugta után senki se merészkedett többet a közelébe. (Le Fanu 1974: 367.)

A tóból kiemelkedő asszony megrémíti a csónak utasait, akik kételkednek létezésében, a pap ezért megpróbálja megérinteni. A „rájöttek” és a „tudták” igék azt az előfeltevést foglalják magukban, hogy a mű világában igazságként képződik meg, miszerint az asszony nem eleven, hanem villi. A szöveg megindokolja, hogy az érthetetlenként aposztrofált ismeretlen miért „természfölötti”, azaz miért *nem* ismerhető meg, így miért távolságtartás a válaszuk.⁶⁸ A megismerés lehetősége fel sem merül, hiszen *per definitionem* hozzáférhetetlen az emberi, az „evilági” tudat számára. Nem a megismerés, hanem veszély forrása. Marianne Wunsch mutat rá, hogy a jelenség fontos aspektusáról tereli el a figyelmet, ha a *megmagyarázhatatlan* szóval írjuk le a szereplők tapasztalatát.⁶⁹ Hangsúlyozandó ugyanis: a villi számukra elvileg magyarázatképtelen, nem még megmagyarázatlan. Vagyis a jelenségnek el sem gondolható olyan interpretációja, amely ne kényszerítene a valóságfogalom alapvető revíziójára (Wunsch 1991: 44.). Ennek oka Mary Douglas tisztátalanságfogalmával (*impurity*) (2000: 146.), „kategorális ellentmondásosságként” meghatározható aspektusával írható le. Az egyszerre élő (előrehajol és sikolt) és halott (élő nem tudna felemelkedni) asszony kettőssége feloldatlan (nem érzécsalódás, hiszen megérintik) és feloldhatatlan („tudták, hogy villit láttak”). A kettősséget kizáró ellentétként alkotja meg (tudniillik élő és halott), s ez teszi fenyegetővé. Ezt nevezi Noël Carroll (Mary Douglas nyomán) „kategorális áthágásnak”: a kulturális kategóriákon kívül eső kelt rettenetet, ami „kognitív fenyegető” és okvetlenül ismeretlen,

⁶⁸ Jelentékeny különbségek adódnak ugyanakkor a különböző korokban és szerzőknél érvényesülő – Marianne Wunsch kifejezésével élve – „magyarázati struktúra” (*Erzählungsstruktur*) és annak nyomán a szereplők cselekvési lehetőségeinek tekintetében. L. bővebben Wunsch 1991: 45. skk.

⁶⁹ Wunsch két fontos ellenvetést tesz: egyrészt minden kultúrában vannak jelenségek, a miénkben ilyen például a televízió vagy a repülőgép, amelyeket, illetve amelyek működését az emberek többsége nem tudja megmagyarázni, mégsem „természfölöttiek” vagy „fantasztikusak”. Tudásunk részét képezi ugyanis, hogy vannak mások, akik meg tudják magyarázni. Másrészt az újkori tudományok kialakulása óta a kulturális tudás részét alkotja, hogy bizonyos jelenségek *még* nem magyarázhatók meg, a tudomány állása szerint (1991: 43.).

illetve megismerhetetlen.⁷⁰ A detektív Waverley nyomán való megközelítése alapján a szöveg nem teremt olyan „semleges” és „közös alapot”, amelyen *közvetítés* mehetne végbe. Ez másik oldalról is beláthatóvá teszi a detektív ebbéli jelentőségét, akivel együtt tételeződik az a kulturális és episztemológiai keret, amelybe az ismeretlen szükségszerűen beágyazódik.

A detektívtörténetben a fentivel voltaképpen ellenkező irányú folyamat játszódik le: az ismeretlen nem taszító, elkerülendő rettenet, inkább vonz, szellemi kutatásra ingerel. Todorov fent hivatkozott koncepciója nyomán ez úgy ragadható meg, hogy az ismeretlen akkor vonz, ha Sklovszkij kifejezésével élve az „átértékelés” (az először vélt megmagyarázhatatlanból vagy ritkábban természetfölöttiből a magyarázat révén érthető, természetes jelenségre való átértékelés) lehetőségét kínálja, fölhív arra. A Le Fanu-példa feloldhatatlan ellentéte ezt kizárja. Az 1930–40-es évek számos Christie-fordítása figyelemre méltó helyeken alkotja meg a titkot az eredeti szövegtől idegen módon. Ez történik egy ponton a *Murder on the Orient Express* című, 1934-es regény első magyar fordításában, amely Bálint Lajos tollából született *A behavazott expressz* címen, 1935-ben. Az alábbi részlet a regény elejéről származik; Mrs Hubbard még a gyilkosság előtt Ratchettről beszél Poirot-nak:

Agatha Christie	Bálint Lajos fordítása	Katona Tamás fordítása
Mrs Hubbard drew Poirot a little aside: — You know, I'm dead scared of that man. [...] There's something wrong about that man. My daughter always says I'm very intuitive. “ When Momma gets a hunch, she's dead right,” that's what my daughter says. And I've got a hunch about that man. He's next door to me, and I don't like it. I put my grips against the communicating door last night. I thought I heard him trying the handle. Do you know, I shouldn't be surprised if that man turns out to be a murderer — one of these train robbers you read about. I dare say I'm foolish, but there it is. I'm downright scared of the man! My daughter said I'd have an easy journey, but somehow I don't feel happy about it. It may be foolish, but I feel anything might happen. Anything at all. (50.)	Mrs. Hubbard kissé félrevonta a belga detektívet. — Tudja, őszintén szólva, irtózom ettől az embertől. [...] Mintha valami baj és sötétség lebegné körül. A lányom mindig azt mondja, hogy csalihatatlan előérzetem van... » Ha a mamának csavarja valami az orrát: akkor a mamának mindig igaza van. » Ha ezt az embert látom... ... valami csavarja az orromat... Csak egy ajtó választja el tőlem ezt az embert. Mult éjszaka mintha próbálgatta volna a közbeeső ajtó kilincsét. Egy pillanatig sem csodálkoznám, ha kiderülne róla, hogy gyilkos, vagy legalább is olyanfajta vonatrabló, akikről manapság annyit olvas az ember!... Ne nevessem ki, de ha meglátom, esküszöm, hogy libabőrös lesz a hátam. A lányom azt mondta, hogy könnyű és kényelmes utam lesz. De nekem az az érzésem, hogy rosszul jósolt. Sőt az az érzésem, hogy útközben valami történik velünk. (35–36.)	Hubbardné félrehúta Poirot-t. — Tudja, én rettenősen félek ettől az embertől. [...] Valami nincs rendben ezzel az emberrel. A lányom mindig azt mondta, hogy nagyon intuitív vagyok. „ Ha mamának gyanús valami, mindig kiderül, hogy igaza van.” Ezt szokta mondani. És nekem ez az ember gyanús. És azt sem szeretem, hogy ő van a szomszéd fülkében. Mult éjszaka a kis táskáimat nekitámasztottam az összekötő ajtónak. Mintha hallottam volna, hogy a kilincset próbálgatja. Akkor sem lennék meglepve, ha kiderülne, hogy gyilkos vagy vonatrabló, olyan, amilyenekről olvasni lehet. Rettenősen félek ettől az embertől! A lányom azt mondta, hogy jó utam lesz, de valahogy nem nagyon hiszek benne. Lehet, hogy számárságnak hangzik, de úgy érzem, hogy itt bármi megtörténhet. Bármi. (35.)

Mrs Hubbard a kétféle fordításban eltérően formálja meg Ratchetthez fűződő attitűdjét. Bálint fordítása *testi* reakcióként (a gonosszal kapcsolatos babonákat is felidézve) alkotja meg a félelmet, amit Ratchett látványa vált ki; Katona viszont – a testivel episztemológiai kérdést

⁷⁰ Carroll annak jelentésségére mutat rá, hogy a szörnyek gyakran elsüllyedt kontinensekről, a világűrből, a tengerből vagy elhagyott terekből (temető, lakatlan torony, épület) származnak, vagyis az emberi világon túli

helyezve szembe – megérzésből eredő gyanúról ír. A *hunch* szó viszont bármiféle 'sejtés', 'megérzést' jelenthet: nincsen szó tehát „gyanúságról”; Mrs Hubbardnak csupán sejtése van. A „baj és sötétség lebegése” inkább rémregénybeli démoni alakot vagy a „horrorisztikus” (tág értelemben) „szörny” figuráját teremti meg, aki „irtózást” vált ki, mintsem kiletét *rejtő* gyerekrablót. Az asszonyt a *horror*történetekre jellemző módon a „szörny” fizikai közelsége taszítja. De nem a Mary Douglas-i, a *horror*műfajra jellemző „tisztátalanság” következtében: nem történik a Le Fanu kapcsán vizsgált „kategoriális áthágás” (Carroll 1990: 34.). Mrs Hubbard ugyanis gyilkost vagy vonatrablót gyanít, azaz titkát *rejtő* embert, így nem történik meg „a kulturális kategorizálás sémáinak megsértése” (i.m. 31.). Pontosabban nem *gyanítja* – a szöveg itt ismét kimozdítja a titok fogalmát: lánya szavait jóslatnak mondja, és ő is szinte kinyilatkoztatja, hogy valami történni fog. Az angol szövegtől viszont idegen a jóslás, kinyilatkoztatás retorikája, már csak azért is, mert a valószínűséget kifejező segédigék közül a leggyengébb *might* alakot használja. E felemás Ratchett-figura esetében tehát nem lép föl az a „tisztátalanság”, amely csak a valóságfogalom felülbírálásával tehetne lehetővé magyarázatot (más szóval nem támadja „kultúránk konceptuális sémájának mélyen gyökerező kategóriáit”; i.m. 32.), de nem is hív föl a megmagyarázhatatlan átértékelésére, mivel nem intellektuális kérdésként formálódik meg mint titok.

Szintúgy radikálisan, de eltérően alakítja át a titokfogalmat az *And Then There Were None* első magyar fordítása. A Scotland Yard két nyomozója beszélget a gyilkosságok után:

Agatha Christie	Vécsey Leó fordítása	Szjgyártó László fordítása
The Assistant Commissioner brought down his fist with a bang on the table. He cried out: "The whole thing's fantastic—impossible. Ten people killed on a bare rock of an island—and we don't know who did it, or why, or how." (346.)	Legge az asztalra csapott: – Lehetetlen ügy ez mégis! Tíz embert meggyilkolnak egy szigeten és nincs ott egy lélek sem. Örültség ez! Vagy rémregény! (174.)	A főnökhelyettes az asztalra csapott az öklével. – Fantasztikus ügy! – kiáltotta. – Egyszerűen hihetetlen. Tíz embert meggyilkolnak egy kopár sziklaszigeten – és fogalmunk sincs róla, ki csinálta, miért csinálta, és hogyan csinálta. (176.)

Vécseynél a Scotland Yard főnökhelyettese nem válasz nélküli, *még* megoldatlan, de megválaszolandó és megválaszolható kérdéseket tesz fel (mint Christie-nél), hanem az ismeretlennel találkozva elutasítja azt. Ha „fogalmunk sincs” valamiről, a megértés már megelőlegezte az ismeretlent: feltett egy kérdést – az elkövetés bizonyos paramétereivel –, amire válaszolva megérteni véljük azt. Vécseynél az „örültséggént vagy rémregényként” való minősítés az ismeretlent egyenesen kidaszítja a megérthetőség szférájából (Le Fanuhoz hasonlóan), ami így feloldatlan feszültségbe kerül a zárlatbeli *megoldással*. A feszültséget a kétféle titokfogalom közti – a „klasszikus” krimiben egyébként gyakori – átjárhatóság hiánya

vagy ismeretlen helyekről (1990: 34–35.).

okozza. Roger Caillois szerint a művek előbb képtelenként, felfoghatatlanként ábrázolják a titkot. Leleményességük ennek előkészítésében és megoldásában mutatkozik meg: „a bűnöző leleplezése kevésbé fontos, mint a lehetetlennek a lehetségesre, a megmagyarázhatatlannak a megmagyarázottra, a természetfölöttinek a természetesre való leszállítása” (1983: 3.). A titokfogalomnak ez az aspektusa teszi nélkülözhetetlenné a gótikus irodalom bevonását a vizsgálódásba, amely ugyanakkor rávilágít a műfaji kódok összjátékának lehetőségeire.

Az előző két példában érvényesített eljárás tehát a „klasszikus” detektívtörténetnek azt a jellegzetességét akadályozza, amelyet Brooke-Rose a barthes-i hermeneutikai kód túl- és aluldeterminálásának arányként-viszonyaként fogalmaz meg. Előbbi rámutat, előtérbe helyez, utóbbi „homályossá” tesz. A szövegben „kódolt” olvasónak ezért – az architextuális elvárások nyomán – aktívan közre kell működnie. Ez a *nouveau roman* célja is, „népszerűbb és kézenfekvőbb” példája pedig a detektívtörténet, amelynek „egész művészete abban áll, hogy megadjon minden nyomot, de úgy, hogy a fontosak észrevétlenek maradjanak” (1981: 116.). A nem a megoldáshoz vezető nyomokat túl-, a döntőnek bizonyulókat aluldeterminálja, ezzel az olvasó „kritikus” hozzáállását követelve meg. A determinálási arányokat végül a műfaj szemléletmódja szerint a szóban forgó mozzanat inherens tulajdonságaként értett mértékben határozza meg. Az idézett fordításrészletektől azonban idegen a „hermeneutikai kód” ilyen működtetése. A Bálint Lajosnál szereplő irtózás nem is *magyarázatot* kíván, hiszen *érzelem*, sőt fizikai reakció. A Vécseynél olvasható felkiáltás pedig nem *még* megmagyarázatlan titokként, hanem közös tudásunk ellen irányuló, kognitív fenyegetésként alkotja meg a történetet. Jelentéses tehát az is, hogy aki ezzel találkozik, az megőrül, megzavarodik. A nyomok túl- vagy aluldeterminálása így irreleváns.

Noha a *terror* és a *horror* fogalma gyakran szinonimaként használatos, a gótikus regény kiemelkedő szerzője, Ann Radcliffe nyomán különbséget szokás tenni közöttük. A két fogalom ekkor a gótikus regény két irányát és ezzel a műfaj legfontosabb elmozdulását is jelzi, lehetővé téve egyúttal a „klasszikus” detektívtörténet bizonyos prózapoétikai jegyeinek e hagyományokban való elhelyezését. Radcliffe koncepciójában – amelyet 1826-os *On the Supernatural in Poetry* című tanulmányában (részben Edmund Burke nyomán) fejt ki – a *terrort* a lehetséges események meghatározatlansága, homályossága, bizonytalansága jellemzi, ami az olvasót a *sublime* ('fenséges') élményéhez vezeti. A *horror* bizonytalanságtól mentes,

„közvetlen” iszonyatot, rettenetet vált ki.⁷¹ Radcliffe nyomán Devendra P. Varma (1957), majd Robert Hume (1969: különösen 285.) nyúlt e különbségtételhez: a *terror* a meg nem valósuló, de lehetséges eseményeket dolgozza ki, s az események lefolyása során hagyott kétségekre, bizonytalanságra, megszakításokra épül. Feszültséget kelt, a *horrorral* ellentétben nem támadja az olvasót „frontálisan” a rettenettel. Az események alakulásának bizonyos lehetőségei felfüggesztve maradnak (például *Az otrantói kastélyban* Theodore kivégzése, Hippolita kitaszítása). A preszuppozíciókkal történő sugallások, csendek, a narratíva megszakításai, elhallgatások sokat hagynak az olvasó képzeletére, babonás félelmet hívva elő. A gótikus regények eszerint a „képzeletet” mozgatják meg, hogy a félelmet (és a korban sokat tárgyalt fenséges, azaz a *sublime* élményét) idézzék elő. Devendra P. Varma a *The Gothic Flame*-ben immár a gótikus regény két vonulatát különíti el a rettentő nyugtalanság, rossz előérzet vs visszataszító megvalósulás ellentétpárja alapján. Az előbbibe Radcliffe-et sorolja, szembeállítva Beckford, Maturin és Godwin műveivel.

A detektívtörténet és a *terror novel* között tehát nemcsak a tekintetben figyelhető meg hasonlóság, hogy mindkettő esztétikai minőséget rendel tárgyához: a *terror novel* ugyanis a fenséges élményében részesíti olvasóját, míg a gyilkossághoz a „szép” minősége kapcsolódik. A *terror* e fogalmával rokonítható a krimik feszültségkeltése és a narratívalehetőségek nyitva tartása is. A gótikus regény e vonulatában azonban ennek alapja általában az a szakadék, hogy az olvasó észleli a szereplő *lehetséges* fenyegetettségét, az viszont nem (vö. Clemens 1999: 243.). A „klasszikus” detektívtörténetben pedig az, hogy a gyanúsítottak korlátozott körében bárki lehet gyilkos, és a detektív számos lehetséges narratívát alkot. (A gyanúsítottak korlátozott száma és a „zárt” tér a megismerés Jonathan Crary nyomán meghatározott *camera obscura* elvéhez kapcsolódik, amelyet *A tömeg embere és az embertömeg* című fejezet tárgyal.) A nyomozás e szempontból értelmezhető narratíva-előállításként. A gyilkosság lehetséges narratívái kidolgozásának egyik megmegkapóbb példája Anthony Berkeley *A mérgezett csokoládé rejtélye* (*The Poisoned Chocolate's Case*) című, 1929-es regénye, amelyben a Roger Sheringham által elnökölt Bűnügyi Klub hat tagja egymástól függetlenül nyomoz, így a bűntény hat különböző lehetséges történetét olvashatjuk. Ez a regény a

⁷¹ Radcliffe így fogalmaz: „Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them. [...] where lies the great difference between horror and terror, but in the uncertainty and obscurity, that accompany the first, respecting the dreaded evil?” (1826: 150.) [„A *terror* és a *horror* olyannyira ellentétesek egymással, hogy míg az előbbi kiterjeszti a lelket és élettel telíti az elme képességeit, addig az utóbbi összehúzóítja, megdermeszti és csaknem megsemmisíti azokat. [...] hol másutt rejlene a *horror* és a *terror* közötti alapvető különbség, mint a rettegett gonoszt az előbbi esetében kísérő bizonytalanságban és homályosságban?”]

narratívák alkotásának sarkított példája, ugyanakkor felhívja a figyelmet arra a termékeny feszültségre, ami a gyilkosság egyetlen helyes narratívájának meggyőződése és a szakadatlan, felvetések és cáfolatok sorában hömpölygő történetalkotás között bontakozik ki.

A gyűlölet örülje című regény befejezésének legérdekesebb mozzanata az, hogy Luke, az alkalmi nyomozó végül téves történetet hoz létre, hiszen Lord Whitfieldre gyanakszik. Márpedig a „klasszikus” krimi alapvető meggyőződése szerint a záró történet tétje a *megjelenítés*. Az ennek eleget tevő történet azonban ezúttal nem a nyomozó, hanem a gyilkos szájából hangzik el: Miss Waynflete meg akarja ölni Bridgetet, és mivel a késen már rajta van Lord Whitfield ujjlenyomata, rá akarja terelni a gyanút. Előtte azonban elbeszéli, mit tett, miért és hogyan. Akar beszélni tetteiről, ami a *Kriminalgeschichte* vallomásfogalmát is felidézi, de kérdéseivel Bridget is törekszik a vallomás kicsikarására: „Elhatároztam, hogy elfogadom miss Waynflete meghívását, és megpróbálom kikutatni a valóságot” (218.) – mondja el utólag. Tőle akarja hallani a történetet, őt tekinti a múlt identikus elsajátítása végső forrásának, amivel tagadja a szemiotikai elveket. Gyanújának alapját (hogy Miss Pinkerton a vonaton nem „férfiről”, hanem „személyről” beszélt Luke-nak, azaz a gyilkos nő is lehet) nem osztja meg Luke-kal, így megakadályozza, hogy kettejük beszélgetésében formálódjék a történet. A nyomozás sikerét inkább a vallomás kieszközlésére teszi fel. Christie szövegében így feszültségbe kerül a vallomástétel és a jelek szemiotikai elveken nyugvó olvasása: a gyilkoson kívül ugyanis a regény egyetlen szereplője sem képes a bűntények történetének megalkotására. Miss Waynflete elbeszélése nélkül ez nem is volna lehetséges, amely viszont csak úgy hozzáférhető, hogy Bridget végül életben marad. Leszúrásának fizikai sikertelensége jelenti tehát az átmenetet a nyomozás episztemológiai dimenziója felé. Csakhogy a mű folyamán (például a *Kriminalgeschichte* kkel ellentétben) nem a vallomástételre „késztetés” a múlt *re-prezentálásának* eminens módja, hanem a narratívaformáló tevékenység.

A zárlatnak ezt a feszültségét Moharné feltűnő módon oldja: az angol szövegben tudniillik Bridget sorra létrehozza az egyes gyilkosságok történeteit, amelyek a fordításból hiányoznak; másrészt a magyar áttűtetésben nem szerepel az a két mondat sem, amelyben bevallja, gyanúja bizonytalan volt.⁷² Az angol szövegben mérlegeli, Miss Waynflete-nek miként nyílt módja a gyilkosságok elkövetésére – a fordításból ezek a részek is hiányoznak. Az eredeti egy egész fejezetet szentel annak, hogy Luke leírja a potenciális tetteseket és az elkövetés okát, módját. Mindenkiné megalkotja a lehetséges történetét. A fejezet címe az

árulkodó *Possibilities* („Lehetőségek”), amelyet Moharné teljesen kihagy. Kiszorítja a hipotézisalkotást és ezzel a történetalakítást, ami a „klasszikus” krimi meghatározó diskurzív konvenciója. A *gyűlölet örültjének* érdekessége, hogy Luke mindezt magányosan teszi, a fordítás szemléletében viszont monológjai megállítani látszanak a „kalandregény” poétikája szerinti cselekményt. Mivel a fordításban újra és újra kimaradnak, illetve lerövidülnek a történet formálódásának, alakulási lehetőségeinek szövegrészei, a szöveg eltávolodik a „klasszikus” krimi poétikai rendjétől. Luke végül kudarcot vall a történet megalkotásában, és a magyar fordítás eljárásaival még jelentéktelenebbé válnak ez irányú törekvései.

„Vallomás és mentegetőzés”

A múlt közvetítése tekintetében a scotti koncepció szélesebb prózapoétikai összefüggésekbe helyezi a detektívtörténetet. Nem tévesztendő ugyanakkor szem elől, hogy a ennek során a bűntény – mint erről alább bővebben lesz szó – az igazságigénnyel felruházott narratíva megalkotása (és ezzel a tettes leleplezése) jegyében episztemológiai kérdés. A detektívtörténetben különféle értelmezések és megközelítések tárulnak fel, és így – a titok eltérő konstrukciója ellenére – közel kerül Walpole és Scott idézett koncepciójához. A krimi azonban fenntart egyetlen „ideális” nézőpontot, míg Scott azt vallja, hogy – mint Iser fogalmaz – „folyamatos nézőpontváltás szükséges, mert többé nem lehet egyetlen ideális pozíciót találni, ahonnan az egész panorama áttekinthető volna. Scott ezért figyelmezteti olvasóit, legyenek türelemmel, vagy máskülönben várjanak egy keleti reptőlőszőnyegre, ahonnan a valóság egésze beláthatóvá válik” (1978: 87.).⁷³ Scott a történelmi valóságot az

⁷² „Without saying a word to me?” said Luke angrily. “But, my sweet, you were so *sure* – and I wasn’t sure a bit! It was all vague and doubtful.” (316.)

⁷³ Scott így ír a *Waverley* 5. fejezete végén: „My plan requires that I should explain the motives on which its action proceeded; and these motives necessarily arose from the feelings, prejudices, and parties, of the times. I do not invite my fair readers, whose sex and impatience give them the greatest right to complain of these circumstances, into a flying chariot drawn by hippogriffs, or moved by enchantment. Mine is a humble English post-chaise, drawn upon four wheels, and keeping his majesty’s highway. [...] Those who are contented to remain with me will be occasionally exposed to the dulness inseparable from heavy roads, steep hills, sloughs, and other terrestrial retardations.” (1994: 80.) Bart István fordításában: „Regényem terve megkívánja, hogy elmagyarázzam az indítékokat, amelyek cselekményét mozgatják; ezek az indítékok pedig szükségképpen a kor szenvedélyeiben, előítéleteiben és politikai pártjaiban lelik eredetüket. A szép nemhez tartozó olvasóimat, akiket nemük és türelmetlenségük a legteljesebb mértékben feljogosít felróni nekem e körülményeket, nem táltos paripák vontatja vagy varázslat repítette hintóba invitálok. Szerény, angol postakocsi az enyém, négy keréken dörög, és soha nem tér le öfélése országos útjairól. [...] Akik beérik velem, számítsanak rá, hogy olykor-olykor bizony unalmas,

interakciók hálózatában véli megragadhatónak, amelyet egy hős közvetít az olvasó számára, a hozzáférhetőség metaforája pedig a postakocsi. Ezzel szemben a „klasszikus” krimiben a pontszerű történés leképezését illetően korántsem hagyható figyelmen kívül a repülőszőnyeg (vagy egy másik helyen Bart István fordításában „táltos paripák vontá vagy varázslat repítette hintó”), amely a detektív nézőpontja alakzatának is tekinthető. Iser fontos megállapítása szerint a postakocsi és a repülőszőnyeg scotti metaforája a valóság két fogalma közötti különbségre mutat rá: előbbiben a valóság maga a tárgy, utóbbiban pedig egy filozófiai koncepció vizsgálatának terepe. Az alábbiakban a krimet ebből az irányból közelítem meg.

Kállai R. Gábor 2001-es, *A bölcsesség fekete itala* címet viselő, 1717-ben Pesten játszódó regénye a foucault-i felügyeletnek és az ember megragadásának két módozata közötti elmozdulással tettenérhetővé teszi, miként illeszkedik ebbe a „klasszikus” detektívével rokonítható nézőpont. A főszereplő, Pauliny Sebő jurátus azt a feladatot kapja, hogy találja meg a kávémérő Milenka anyó gyilkosát. A kisszámú kávé nem alkothat céhet, ezért nem kapnak hatósági védelmet, márpedig a kocsmárosok és a borisszák részéről sok támadás éri őket. Milenka anyó meggyilkolása így az őket érő támadások sorába ágyazódik be. A kávéivás pártolásának-betiltásának narratívájába írja a bűntényt a nagy hatalmú tettes is, aki szenátorként tovább szítja az ellentéteket. A kávé kétféle értelmezése ütközik ugyanis: egyrészt a bűn előidézője, hiszen „a kávémérések az erkölcselenség és a bűn melegágyai”, mert a kávéivó „elméje összezavarodik” (87.); másrészt – mint „a bölcsesség itala”, amely „pezsdtíti az elmét” (68.) – a felderítés eszköze lehet.

A kávéivás elítélése, megtiltásának törekvése beíródik a bűnös foucault-i értelemben „leprásként” való kezelésébe. Ez a megismerési (és Foucault nyomán felügyeleti) mód az idegenek kiűzését, a „bűn házának” bezárását sürgeti: „Rendet kell csinálni, aki nem való a városba, azt ki kell űzni.” (79.) Ezt a bent-kint ellentétét, a bináris felosztáson alapuló térszervezést a „tisztá közösség” vágya irányítja, amelynek meghatározó sajátossága, hogy a „kinti” tömeg differenciálatlan, mivel az egyént nem elemzik, hanem megjelölik (Foucault 1990: 271.): „Ki kell seprűzni a bűnösöket! [...] Ki a jöttment idegenekkel! [...] Nem kell pestis!” (79.) Döntőnek bizonyult ugyanakkor az elmozdulás, amely a *bűnösökként* történő megjelölés felől az *egyén* krimibeli megragadása felé lezajlott. Kállai regénye figyelemre méltó módon jeleníti meg ezt az elmozdulást azzal, hogy a tettes a déli fertálybeli telekrészek

lassú döcögés vár rájuk, ami velejárója a rossz utaknak, ingoványoknak és a terep egyéb akadályainak;” (Scott 1976: 72–73.)

megszerzése érdekében elkövetett gyilkosságok leplezéseként használja fel a kávéssokkal szembeni ellenségeskedést. Milenka anyót elítéli, egyénítő megkülönböztetéseken alapuló megragadása helyett a *kávészakács, tehát elűzendő* megjelölést alkalmazza, hogy – a szemiotikai paradigma felfogása szerint – *megakadályozza* az elemzést. A tettesek bor(ás)ok) és kávé(sok) ellentéte „mögött” rejtik el motivációjukat is, az áldozat kiválasztását véletlennek tüntetve föl. Ez lehetőséget ad arra, hogy a vélt elkövetőket is differenciálatlan, indokolhatóan, ha nem is jogosan eljáró tömegként alkossák meg, szintúgy az elemzés ellehetetlenítésének szándékával. A „tisztá közösség” álmában a „kinti” (és hasonlóan a „benti”) tömeg differenciálása irreleváns, a szemiotikai paradigmában viszont a bináris megjelölés az elemzés gátjaként értelmeződik át. Ezért alkalmazhatja a szenátor a megjelölést az elkövető és az áldozat elemzését-megismerését gátló felügyeleti módozatként.

A fenti szövegrész szinonimákként kapcsolta össze a kávé, a pestist és a bűnt. A kávé e diskurzusban járványkórokozó, másrészt Chemnitz patikárius megállapítása szerint „az alsó fertály lakóinak morális tartását máris szétrombolta a fekete méreg szaga és íze. Különbözik ugyan miért ölték volna meg azt a szánandóan szegény vénasszonyt?” (54.) Feltűnik a „motiválatlan” gyilkosság lehetősége, ahogyan a Bellionio bodegájában történt verekedésre „nincs más magyarázat”. Chemnitz úr számára ez azt jelenti, hogy elkövetése patológiai és nem ismeretelméleti probléma. Ezt azonban nem az elemzendő egyén, hanem az általánosított tömeg szintjén fogalmazza meg. A bűnre adható válasz pedig a be- és elzárás, nem a leleplezés – mint ahogyan azzá válik az áldozatok ismerőseit lajstromba vevő, azokat összehasonlító, semmint egy bináris oppozíció keretén belül őket megjelölő Sebőnél. Chemnitz koncepciójában a közösség a bűntől megfelelő térbeli „felosztással”, tudniillik kirekesztéssel mentesíthető. A szemiotikai paradigmára jellemző, az alábbiakban bővebben vizsgált „eltörlése” azonban nem merül föl. A kávé mint bűn patológiai diskurzusa mellett a „fekete ital” két további beszédmódja érvényesül: az egyiket a kanonok képviseli, aki szerint a kávé terjesztői boszorkányok; a másik politikai diskurzus, amely a kávéivást a törökkel való cimborálással és a magyarok megmérgezése szándékával köti össze. A gyilkos ezeket használja fel, hogy a maga személyét leplezze, és hogy az ügyben nyomozó Pauliny Sebőt és társait, akik maguk is kávéivók, elfogathassa. Annál inkább megteheti ezt, mivel e három említett diskurzus működtetése látványos példáját kínálja annak, „milyen a tudásvágyunkat, tudni akarásunkat [...] szabályozó megosztási típus”, és így „valamiféle kizáró (történelmi, módosítható, intézményesen kényszerítő) rendszer körvonalait látjuk kirajzolódni” (Foucault

1991: 871.). A szenátor „mögött” pedig ott áll az az intézményi rendszer, amely ezeket a kényszer erejével is fenntartja, hogy a jogi eljárásban uralkodó diskurzusokká tegye. A szöveg ugyanakkor iróniával kezeli, hogy „sikerült leterítenie egy egész boszorkány-török-kuruc-idegenlelkületű-kávés összeesküvést” (163.).

A „klasszikus” detektívtörténettel összhangban a beszédmodok kiszorítása, illetve előtérbe helyezése végül az igazság elleplezése, azaz a „torzítás” karakterével ruházódik fel. Fenntartja a „végső” beszédmod meggyőződését, a scotti „semleges alappal” rokonítható „igaz” vagy „semleges” diskurzus lehetőségét, amely mintegy „fölte” áll a többinek. Ezt képviseli Pauliny Sebő, aki jelentésszerű módon nemcsak jogot hallgat, de a felvilágosodásra hivatkozva utasítja el tekintélyen alapuló „előítéletekként” – tudniillik a felvilágosodás kori előítélet-fogalmat érvényesítve (vö. Gadamer 1984: 195–196.) – a kávéivással szembeni fenntartásokat és a boszorkányságot. Egyedül ő képes az ellenségeskedéseket szított konfliktusokként értelmezni. A „klasszikus” detektívvel rokonítja Sebő pozícióját, hogy ez teszi az igazság birtokosává, amely az igazság kritériumával felruházott (a „megjelöléssel” szembeállított „elemzés” értelmében vett) jelölés nélkülözhetetlen feltétele. Ezt a pozíciót mindvégig fenntartja a szöveg, miközben a többi értelmezést, sőt diskurzust relativizálja.

A *Kriminalgeschichte*-beli vallomásról a szemiotikai paradigmában a feltárás menetére, a kínhalál pillanatáról a gyilkos leleplezésére helyeződik át a hangsúly. Ez a változás különösen érdekessé teszi, hogy bár a detektív jelértelmező folyamatokon keresztül alkotja meg a múlt narratíváját, általában mégis a tettes vallomása teljesíti be a nyomozást és viszont: a nyomozás hitelesíti a vallomást. Doyle *A sussexi vámpír esete* című elbeszélésében állítólag az anya harapta meg kisbabáját, és a vérét szívta. Ártatlanságát azonban nem fedi föl, hallgat arról, hogy valójában mérget szívott ki (a mostohafiú féltékenységeben mérgezett nyilat lőtt a kisbabára). Holmesnak viszont elmondja, és férje elismeri vallomásának igazságát. Miért nem mondta el férjének? Mi volna a különbség a két beszédaktus között? Holmes hivatalos személy, a vallomást megkövetelő fórum képviselője. Foucault idevágó megállapítása szerint ez „hatalmi viszonyban teljeseedik ki”, „az az akadály és ellenállás adja meg a vallomás igazságát, amelyet [...] le kell győzni, hogy egyáltalán megfogalmazódhassék” (1999 [*A szexualitás története*]: 63.). Amikor Holmes elmondja a történetet, a férj válasza az, hogy mindez hihetetlen; amikor azonban felesége megerősíti, már nincs ellenvetése, fiát meg sem kérdezi. Ebben az értelemben állítható, hogy az igazság a feleség vallomásával születik meg, ugyanakkor immár nem az igazság elsődleges – Foucault kifejezésével élve – „előállítója”.

A vallomás státusának a tág értelemben vett bűnügyi irodalomban bekövetkezett megváltozása háttérben jogtörténeti elmozdulások érhetőek tetten. A XVIII. században még az igazság előállításának olyannyira kizárólagos biztosítéka volt, hogy más bizonyítékot nem igényelt. A vallomás diskurzusát és a körülötte szerveződő „nyomozási” paradigmát az előző fejezet vizsgálta. A bűnügyi rendőrség Európában a XVIII. és XIX. század fordulóján jött létre: „felvirágzásuk szorosan összekapcsolódik a kínvallatás megengedhetőségéhez és megbízhatóságához fűződő egyre fokozódó kételyekkel és a bizonyítékok merev szabályoktól mentesített, ésszerűen végrehajtható értékelése iránti növekvő igénnyel” (Uthmann 2007: 14–15.). A XVIII. század második felétől kezdődően a XIX. század elejére törölték el Európában a kínvallatást, és a XVIII. század folyamán megfigyelhető fokozatos visszaszorulása⁷⁴ révén a vallomás monopolhelyzete megszűnt. A fizikai ráhatás, a kínvallatás helyét részben a vallomás pszichikai kieszközlése, nagyobb részben nyomok, részletek olvasása, megfigyelése vette át. Előbbi figyelhető meg Jókai Mór *A lélekidomár* című regényében a szegedi bűnper kapcsán: „Csakhogy Lándorynak nem álltak rendelkezésére a spanyol kínzókamarak. Egy korbácsütés sem érte őalatta még a legmakacsabb gonosztevőt sem. És mégis kiderített mindent. A lelkükbe hatolt be az embereknek, megtalálta a titkos vágyaikat, fel tudta költöni szenvedélyüket, megtörte, összezúzta a csonttá vált makacsságot;” (23.) A *megtör, összezúz* alakzat ugyanakkor őrzi a fizikai kényszer, a *csont* pedig a testi kínzás *emlékét*, hiszen a szöveg éppen Lándoryhoz kapcsolja az említett váltást, a kínvallatás elhagyását.

Az igazság „előállításának technikájaként” a vallomás a szemiotikai paradigmában is kiemelt szerepet játszik, de működése alapvetően eltér a vallomások paradigmától. Ebben a vallomásra készíttetésben összekapcsolódik a bevallás és a gyilkossá válás *miértjére* felelő életút-narrativizálás. A szemiotikai paradigmában viszont a bűn (Paul de Man nyomán) hazugságra kényszerít: a jó és a rossz etikai értékeinek az igazság és a hamisság általi felváltásával episztemológiai értéket nyer.⁷⁵ Műchler közzétételi szándékától eltávolodva, amelytől társadalmi problémák megoldását várta, a „rend” helyreállítása itt az ismeretelméleti

⁷⁴ „A 18. században már csak kevés esetben alkalmazták, noha a 18. századi bajor és osztrák büntető törvénykönyvek még újólag megerősítették létjogosultságát. Poroszországban már 1754-ben megtiltották, illetőleg eltörölték, Szászországban 1770-ben, Ausztriában 1776-ban, Bajorországban és Württembergben azonban csak 1809-ben, Gothában pedig csak 1828-ban.” Van Dülmen 1990: 33.

⁷⁵ „Vallomást tenni annyi, mint az igazság nevében legyőzni a büntudatot és a szégyent: a vallomás episztemológiai nyelvhasználat, melyben a jó és a rossz etikai értékeit az igazság és a hamisság értékei váltják fel, ami mögött egyebek mellett az az elgondolás áll, hogy az olyan bűnök, mint a bujaság, irigység, kapzsiság és társaik, elsősorban azért bűnök, mert hazugságra kényszerítik elkövetőjüket. A történetek kendőzetlen elmondásával helyreáll az etikai egyensúly ökonómiája, és kezdetét veheti a megváltás egy olyan igazság tisztává varázslott légkörében, amely habozás nélkül leplezi le a büntetett annak teljes rettenetében.” (de Man 1999: 375.)

igazság dimenziójába íródik. Mint az de Man felől belátható, a „klasszikus” detektívtörténet jellegzetesen megfosztja a tettetést attól, hogy a referenciális értékként értett bűnt vallomásával „eltörölje”; ezt a működését a detektívhez rendeli. Kulcsár-Szabó Zoltán megfogalmazásában:

A vallomás így megsemmisíti a – hazugsággá, referenciális értéké átalakult – bűnök, hiszen helyreállítja a megismerés vagy az ismeretek rendjét. Látszólag tehát kimarad mindebből a hazugság és más bűnök performatív dimenziója, hiszen ha a »vallomás« az etikai és episztemológiai értékek – gyaníthatóan tropológiai mintázattal csereforgalmában lokalizálható, akkor a bűn mindig reverzibilis is egyben: bevallásával, az igazság helyreállításával eltörölhető. (2003: 31.)

A „klasszikus” detektívtörténet bűnfogalma nélkülözi a hazugság és a bűn performativitását, továbbá a bűn megfordíthatatlanságát. Derrida rámutat arra, hogy minden esemény esemény volta megköveteli a kontingencia, az előreláthatatlanság elismerését. Ez viszont „felfejti” a performativitas erejét, ami „mindig annak az eseménynek a semlegesítésére irányul, amelyet előállítani látszik”. Ezt a dimenziót a trauma fogalmával közelíti meg: „ebben az értelemben trauma az, ami bizonytalanná tesz bármiféle megkülönböztetést az alany nézőpontja és aközött, ami a vágytól függetlenül állt elő”, ami pedig felveti a megbocsáthatatlanság kérdését (2002: 158–160.). A „klasszikus” detektívtörténettől ez az elgondolás teljességgel idegen.

A „vallomás” konstatív, azaz „referenciális, pontosabban nonverbális vagy faktuális feltételek mellett ellenőrizhető” (Kulcsár-Szabó 2003: 31.) dimenzióját a detektívtörténet tehát a nyomozóhoz rendeli. A „bizonyítékok”, a „nyomok” rögzítése de Man kifejezésével „referenciális bizonyítéknak” nevezhető (1999: 377.). Megjegyzendő, hogy ez a nyomozás „mediális” paradigmájában válik egyeduralmukodóvá, amely a láthatóvá tétel egyetemessé tett igényével és ennek mediális feltételezettségével összhangban kilép az írás és a papír médiumából. Kittler fontos megállapítása szerint a technicizálás a következőt jelentette:

[É]ppen az az alapvető hiányosság szűnik meg, amelyből az irodalmi, s ezáltal képzeletbeli camera obscurák éltek. Hogy az olvasók továbbra is vegyék a romantikus regényeket, teljesen lehetetlennek kellett lennie, máshol, mint papíron tárolni azt, amit Hoffmann »belső arcnak« nevezett, azaz életre keltését és kiszínezését a tökéletesen alfabetizált olvasóra és annak bensőségeségére kellett hagyni. (2005: 117.)

Ez a romantikus irodalom összefüggésében tett észrevétel a detektívtörténetet érzékenyen érinti, ha arra gondolunk, hogy a különféle *helyszínelők* sorozatok a múltbeli eseményt *láthatóvá* téve miként érvényesítik a konstatív dimenzió dominanciáját. E filmsorozatokban – Walter Benjamin nyomán, aki szembehelyezi a színházat és a filmet – párhuzam vonható a filmszínész és a helyszínelő között, amennyiben „teljesítménye egy apparátus közvetítésével jelenik meg”.⁷⁶ A „mesterdetektív” nyomozását tehát a *helyszínelők* „rutinszerű”, technológiai

⁷⁶ A Benjamin-idézetek Kurucz Andrea fordításából származnak: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. Kurucz Andrea új fordítását átdolgozta Mélyi József. http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html.

apparátust működtető csapatmunkájaként értelmezik újra. Az apparátus és működése nyomán az emberi érzékszervek számára nem hozzáférhető aspektusok felértékelése és az ilyen „nyomok” teremtése aláássa a gyilkos és a nyomozó szembenállását, és még inkább annak „intellektuális” jellegét. Mint Lőrincz Csongor rámutat:

[A] mediális módon regisztrálnak (például a rögzített hangnak) a státusa oly módon változik meg, hogy nem pusztán más megközelítési módokat tesz lehetővé, hanem magának az embernek a hozzá való viszonyát formálja át [...] [V]issza is hat az önmegértésre mint kommunikatív folyamatra. [...] [E]záltal az »ember« is legalább ilyen mértékben konstrukció és interpretáció mozzanatává válik, hiszen őt magát is a mediális kontextusok és technikák által felépített »világ«, illetve kommunikáció fogja megfigyelni. [kiem. L. Cs.] (2003: 158–159.)

A technológiai apparátust működtető megfigyelés „leválik” a megfigyelőről, az érzékelés és a nyom „antropomorf” státusát egyaránt jelentősen megváltoztatva. Ezzel a tettesről is „leválik” a büntény: a kutatás olyan nyomokra irányul, illetve olyanokat teremt, amelyek esetében a „manipulálás” szándéka – és a büntény mint „egyedülálló”, „lenyűgöző”, „műalkotás” – anakronisztikussá válik. A térbe való materiális beíródás által keletkezett és *technológiai*lag láthatóvá tett, nem „emberi léptékű”, hanem mikroszkopikus, sejt szintű nyomokról van általában szó. E paradigmában a legritkábban válik referenciális bizonyítékká egy rúzsnyom léte vagy színe, sokkal inkább pigmenttartalma. Márpedig a rúzs „szabad” szemmel látható ottléte manipulálható, de kémiai összetétele nem.

A „manipulálhatatlanság” előtérbe helyezése nem „intellektuális”, hanem technológiai hozzáférhetőségi problémaként alkotja meg a bűnügyet. A hajszálak, a nyál DNS-vizsgálata, a földrajzi helymeghatározóval a metropolisz bármely pontján megkereshető tárgy, a ragasztó-, penész- és egyéb minták kémiai összetétele általi leleplezés ellehetetleníti Nagy József Veller detektívjének a szemiotikai paradigma szemléletmódjában fogant megállapítását: „Már sok ravasz gonosztevővel volt eddig dolgom, [...] de ehhez hasonlóval még nem találkoztam. Valóban büszke leszek rá, ha sikerül elcsípnem.” (Cross 1941: 78.) Mivel az apparátus „nem alkalmas arra, hogy ezt a teljesítményt totalitásként fogadja el”, írja hivatkozott művében Benjamin, a megismerési folyamat szükségszerűen darabolódik fel szakemberek között, akik egy-egy eszköz szakavatott működtetői. A megismerő teljesítmény részteljesítményekből tevődik tehát össze. Az apparátus közvetítésének másik fontos következménye, hogy „szembenállás” a nyommá tehető közeg (tér, tárgyak, testek), pontosabban a közegek nyomokká „alakíthatósága” és az eszközöket működtető emberek között bontakozik ki.

A „klasszikus” detektívtörténet szemiotikai paradigmájában a tettes vallomásának elsődleges szerepe nem a tett beismerése – ez volna tehát a konstatív dimenzió, amelyet a

detektívhez, nyomozásában pedig inkább a „nyomhoz”, mint a nyelvhez rendel.⁷⁷ Érvényesül azonban egy másik dimenzió is, amely „túlmutat” a leleplezés konstatív dimenzióján, és amelyet Sarah Dunant így ragad meg: „Miért éppen ennek az embernek kellett meghalnia, mintsem bárki másnak? – ez a tett megdöbbentően véletlenszerű jellege.” (2000: 11.) Ez a dimenzió figyelhető meg például *A bölcsesség fekete italában* Milenka anyó holttestének megtalálásakor: „Aki mégis közel jutott, borzongva adta tovább a híreket: egy természetes, bár görnyedt öregasszony feküdt a bodzabozótban, mellette egy felborult tálca, kissé arrébb egy réz kávéfőző kancsó, odébb vízzel leöntött parázstartó alkalmatosság hevert.” (8.) Az egy határozatlan névelőből arra lehet következtetni, hogy nem ismerték az asszonyt, de azután ez áll: „Milenka anyót mindenki ismerte ezen a környéken.” A névelő funkciója így újraértelmeződik: a szöveg az esetlegesség érzését keltő, kontextust nélkülöző, határozatlan névelős felsorolással megnevezett, szétdobált tárgyak együttesévé, illetve azok egy darabjává fragmentálja az asszony alakját. Ezzel a „véletlenszerű” jelleggel függ össze, hogy a tettes vallomásaiban viszont az a performatív dimenzió érvényesül, amelyet de Man – „a leleplezett igazság működésmódjában tett vallomással” szemben – „mentegetőzésnek” nevez.⁷⁸ Nem állítani, hanem meggyőzni akar, mégpedig úgy, hogy a motiváltság magyarázatával (amit alkalmyszerűen a detektív is végrehajthat, de a műfaj szemléletmódja szerint nem hiányozhat) kauzális struktúrába írja a bűntényt. De Man megállapítása szerint „a tett megértésre talál, s következképpen bocsánatot is nyer – hiszen mindenekelőtt kirívó indokolatlansága volt megbocsáthatatlan” (1999: 386.). Itt érintkezik a Dunant által jellemzett „megdöbbentő véletlenszerűség” és a de Man-i „kirívó indokolatlanság”. A tettes vallomásának jelentősége abban áll, hogy – Kulcsár-Szabó Zoltán észrevétele szerint – „a tett kauzális struktúrákba (okok, körülmények, vágyak, szándékok) való beíródása révén lesz megérthető s mint ilyen, szükségszerűen igazolja vagy felmenti a végrehajtóját is, mindaddig (s persze csakis addig), ameddig az intenció maga azonosítható s mint ilyen, összekötő kapocsnak kínálkozik a performatív mentegetőzés és a megértés kognitív folyamata között” (2003: 32.). A mentegetőzés és a megértés közötti kapocs létrehozásában pedig döntő szerepet játszik a

⁷⁷ Ezt a kérdést Aleida Assmann nyomán bővebben vizsgálta az előző fejezet. Hegedűs Géza a következőképpen fogalmazza meg a konstatív dimenzió előtérben állását a detektívtörténetben, szembeállítva azt a „morális” bűnfogalmat érvényesítő „bűnirodalommal”: a műfaj a bűnről szól, de „ott, ahol megkülönböztetjük a bűn morális fogalmát a bűncselekmény jogi kategóriájától. [...] Még az is kelletik hozzá, hogy a kérdés így tétessék fel: »Ki a bűn tettese?« És ezzel a probléma középpontjában már nem a cselekmény megítélése, hanem kiderítése áll” (1968: 99–100.).

műfaj motiváltságfogalma. Ebben ugyanis társadalmi törvény és egyéni vágy, konformitás és transzgresszió, egyén és közösség kölcsönhatása-feszültsége a bűntényt egyszerre megértetni képes és a „rendet” végül megerősítő kereteket jelöl ki (vö. Taylor 1994: 215–216.), szemben a „gótikus” irodalomra jellemzőnek mondható oppozíciók *újraalkotásával*. *A bölcsesség fekete italában* Sebőtől hangzik el ez a „mentegetőzés”, és a regényben jól megfigyelhető, ahogyan a kauzális struktúrák kiépítését kételyek, a hihetőségre, illetve megérthetőségre tett utalások kísérik. Szemléletesen példázza ez de Man meglátását: az „igazolható referenciális megismerésként” és másfelől az olyan kijelentésként való működés konvergenciája, „amelynek megbízhatóságát nem lehet empirikus eszközökkel igazolni”, nem *a priori* adott (1999: 377.). A „klasszikus” detektívtörténetben ez a konvergencia soha nem kérdőjeleződik meg, annál inkább kijátssza viszont számos anti-detektívtörténet.⁷⁹ A referenciális bizonyíték (és a detektív ezen alapuló konstatív történetmondása), a vallomás (mint mentegetőzés) és az „ellenjegyzés” (a vallomás hitelesítése akként) együttesen azért képesek megsemmisíteni a bűnt, mert helyreállítják az ismeretek rendjét, és mert a bűn megértésre találnak.⁸⁰

A titok szemiotikai konstrukciója

A bűntény feltárásának szemiotikája azon az alapelven nyugszik, hogy a „közvetlenül” szemlélhető tudás nem *teljes*, de a jelek rámutató-, utalóértéke felhasználható arra, hogy a nem látható összefüggések feltárhatóvá váljanak. Eco hangsúlyozza, Peirce jelelméletének kiemelt jelentősége, hogy az intencionális előállítást (Saussure-rel ellentétben) nem teszi a jel alapjává (1976: 15.). A detektívtörténetben ez lényeges momentum, hiszen a nyomozó (elsősorban) olyan jelek olvasója, amelyeket a „feladó” nem „szándékosan” állított elő, és nincs is tudatában a „jeladásnak”. Peirce nyomán Eco – nagyban támaszkodva Charles Morris 1938-as, *Foundations of the Theory of Signs* című művére, mely szerint „csak azért lehet valami jel, mert valamely értelmező valaminek a jeleként interpretálja” – jelnek nevezi azt, ami valamely

⁷⁸ „A leleplezett igazság működésmódjában tett vallomás és a mentegetőzés működésmódjában tett vallomás között az a különbség, hogy míg az előbbinek referenciális bizonyítéka van [...], addig az utóbbira kizárólag verbális bizonyítékunk lehet.” (de Man 1999: 377.)

⁷⁹ L. bővebben Bényei 2000: különösen 71–79.

⁸⁰ Kállai regényében Redule hadparancsnok előbb kételkedve fogadja, hogy a telkek megszerzéséért történtek a gyilkosságok, mondván, „alig hihető”, majd ahogyan Sebő részletezi a tettesek szándékait, terveit, a hozzájuk eljutó információkat, kijelenti: „Legtöbbször azonban – bólogatott – kitűnik, hogy a sok badarság mögött botor pénzhétség lapul.” (207.)

meglévő társadalmi konvenció alapján tekinthető úgy, hogy valami helyett áll.⁸¹ Eco felhívja a figyelmet a konvencióra és a „címzett” bevonására, aki „a szignifikáció létezésének módszertani (és nem empirikus) garanciája” (i.m. 16.). Ez a jelkonceptió tehát magában rejtí annak megközelítését, hogy „konvenciók”, mediális feltételek változása miként vonja maga után a nyomfogalom átalakulását, amint erre a mediális paradigma kínál példát.

A jelek itt értelmezett „jelölőértéke” alapvetően eltér a középkoritól, amelyet Jurij Lotman kultúraszemiotikája ikonikus jellegüként ír le, amennyiben az isteni eredetű jelentés szilárd, rögzített. Nicolaus Cusanus leszögezi: „A dolgok az érzékek könyvei. Bennük az isteni értelem akarása érzékelhető képekben van leírva.”⁸² A felvilágosodás típusú világmodellbe való átmenet során a valóság „deszemiotizálódik”: a valóságelemek elveszítik eleve garantált, illetve a galilei értelemben „érezkelhető” jelentésüket. Galileinél jelentkezik az a felfogás, amely szerint a természet könyve rejtjelezett szöveg, amely megfejtést kíván. Ezzel a jelölés is homogenizálódik: az allegória, az embléma, a többjelentésűség „gyanúsá”, „haszontalanná” válik. Theodore J. Kisiel megállapítja:

[A]z út innen a könyvmetaforának, de legalábbis a természet külső könyve metaforájának a megszüntetéséhez vezetett. [...] Ez az út [ti. az »óramű«-világkép] vezet a teremtő-szerző kiküszöböléséhez is: mindinkább a természet könyvének olvasója lesz a könyv eredeti szerzője, az ő világa pedig azonos a róla tett teoretikus kijelentések összességével. Eszerint az ember, példának okáért Kantnál, az érzéki észleletek zűrzavarának szervezőjeként működik, valamely törvényszerű összefüggés regulatív elvének alárendelve, az interpretatio naturae pedig olyasmí lesz, amit a szubjektív módon konstruált hipotézis oktrojál rá a durva tényekre, a szellemünkben megalkotott matematika segítségével. (2001: 109.)

Kiss Attila Atilla rámutat: „Az átalakulás, az átmenet idején ugyanakkor felfokozott szemiotikai intenzitással keresi a társadalom az újabb ismeretelméleti eszközöket, a valóság újfajta megismerési lehetőségeit.” (2005: 621.) A nyomozás szemiotikai paradigmájában mind a jelölő és a jelölt viszonya, mind a jelek immanens tulajdonságaként értett kontextus, amelyben „elhelyezkednek”, rögzített.

A titok szemiotikai konstrukciója ugyanakkor a megismerés tárgyát illetően lényeges elmozdulásra utal. Blumenberg felhívja a figyelmet: az arisztotelészi koncepció előfeltételei közé tartozott, hogy a megismerést elsődlegesen tárgyai és tartalmai, és nem (mint Descartes óta) a megismerő és az általa alkalmazott módszer felől határozza meg (idézi Schulz 1999: 248.). Ezzel az alapvető elmozdulással függ össze, hogy az újkori tudományban – és a hasonló módon módszerként definiált nyomozásban – ettől kezdve hiányzik „a tárgyak

⁸¹ „I propose to define as a sign *everything* that, on the grounds of a previously established social convention, can be taken as *something standing for something else*.” [kiem. U. E.] (Eco 1976: 16.)

lényegességének kikezdzhetetlen kritériuma” (Blumenberg 1952: 141.). A *Kriminalgeschichte*-fejezetben Ginzburg nyomán megközelített részletek iránti érdeklődést más aspektusból vizsgálva megállapítható: e kritérium hiányának tudományfilozófiai jelensége maga után vonja, hogy semmi sem lehet közömbös, ez az egyetemlegesség pedig „a tetszőlegesség totalitásává” alakul át (i.h.). A részletek iránti érdeklődés, amelyet Ginzburg Morellitől kiindulva a „szándéktalanság”, Foucault pedig az ellenőrizhetőség és megragadhatóság felől közelít meg,⁸³ Blumenberg nyomán tudományfilozófiailag úgy tehető jelentéssé, hogy a módszer azt veti föl, miként különböztethető meg a megismerésre méltó. A detektívtörténet pedig invenciózusan aknázza ki a kérdésben rejlő, prózapoétikailag a csattanó, a meglepetés retorikájának érvényesítését biztosító lehetőségeket az episztemológiai problémaként megalkotott titok vonatkozásában. Blumenberg a rend eltűnésének (*Ordnungsschwund*) fogalmával hozza összefüggésbe, hogy a tudás lehetséges tárgyainak rendje felbomlott, ezért a modernségben többé nem lehetséges a tudás elsődlegesen tárgyorientált elmélete. Ezzel, Foucault nyomán, „az igazságvágy új megjelenési formája” bontakozik ki (vö. 1991: 871.).⁸⁴

Max Weber a tudományos magyarázatok térnyerését a világ „varázstalanításaként” (*Entzauberung der Welt*) írja le (bővebben: Weber 1995). A modernség meghatározó vonásának tartja a megfigyelésen alapuló természetkutatást és a tudományos gondolkodással megragadhatatlan tényezők mellőzését. Az *intelligence* elsődlegességét szögezi le Orczy Emma „sarokban ülő” nyomozója is: „ha kellő ügyességgel és szakértelemmel fognak hozzá egy bűncselekmény kinyomozásához, képtelenség rejtélyről beszélni” (1929: 5.). E megfigyelés teljesítménye fel is idézheti a „mágiát”, de mint Watson elcsodálkozása rámutat, a módszeres megfigyelés előfeltételezése megkérdőjelezhetetlen: „Ha néhány évszázaddal

⁸² Idézi és a kérdést bővebben tárgyalja: Kisiel 2001: 108. A természet könyvének metaforájához l. Blumenberg 2000: különösen 58–67.

⁸³ Mint Foucault hangsúlyozza, a részletekre való összpontosítást azok ellenőrizhetősége vonja maga után: „A fegyvelmezés a részlet politikai anatómiája. [...] Nem a klasszikus kor vezette be ezt; felgyorsította, megváltoztatta a léptékeit, pontos műszerekkel látta el. [...] [E]gyetlen részlet sem közömbös, de nem annyira a benne megbúvó érzélem, sokkal inkább amiatt, hogy a hatalom ezt tudja megragadni.” (1990: 190–191.)

⁸⁴ Foucault Blumenberghez hasonlóan fogalmaz *A szavak és a dolgok* című kötetében: a XVII. században „az analízis foglalja el az analóg hierarchia helyét: a XVI. században elfogadták a megfelelések globális rendszerét (föld és ég, bolygók és arc, mikrokozmosz és makrokozmosz), és minden egyedi hasonlóság a viszonyok összességén belül foglalt helyet; ám ezentúl minden hasonlóságot az összehasonlítás próbájának vetnek alá, vagyis csak akkor fogadják el, ha megtalálták az azonosságot és a különbségek sorozatát, a mérték, a közös egység vagy radikálisabban a rend segítségével. Ezenkívül a hasonlóságok játéka hajdan végtelen volt; [...] az egyedüli korlátozást csupán a *dolgok rendszere*, egy makrokozmosz és mikrokozmosz közötti korlátozott világ végessége jelentette. Most már *teljes felsorolás* válik lehetővé: akár minden elem kimerítő felsorolásának formájában, amely a szóban forgó összességet alkotja; akár kategóriák tételezésének formájában, amely totalitásában tagolja a tanulmányozott területet; akár pedig bizonyos elegendő számú pont elemzése formájában, amelyeket a sorozat teljes terjedelméből válogattak.” (2000 [*A szavak és a dolgok*]: 74–75.) [kiem. D. E.]

ezelőtt él, ezért nyilván máglyára küldik. [...] Fogalmam sincs, miből tudta kikövetkeztetni.” (*Botrány Bohémiában* 7.) A weberi „racionalizáció” tehát egyúttal olyan világot alkotott, amely meghatározott törvényekkel bír, és a módszeres tudományos gondolkodással megismerhető. Weber szerint „a tudomány először is természetesen ismereteket nyújt arról a technikáról, amelynek segítségével számítás révén uralmunk alá hajtjuk az életet, a külső dolgokat csakúgy, mint az emberek cselekvését” (1995: 42.). A „klasszikus” detektívtörténet Weber felől joggal tartható a modernség reprezentatív műfajának.⁸⁵

A detektívtörténetben a részletek kínálják az abdukció kiindulópontját. Thomas A. Sebeok és Jean Umiker-Sebeok hangsúlyozza, az abdukció, amely a tények megfontolása, a lehetőségek mérlegelése nyomán a hipotézis, azaz a legvalószínűbb történet létrehozására irányul, alakítási eljárásokat követel. A hipotézis megalkotása ezért – amit a „klasszikus” detektívtörténet cselekményének részévé avat – itt merészebb és veszélyesebb lépés, mint az indukció esetében (1983: 24. skk.). Ez a merészség teszi ugyanakkor lehetővé a következtetés által gyakorolt „csodás”, szinte igéző hatást: „Magyarázat nélkül sokkal hatásosabb az eredmény”, mondja Holmes (*A tőzsdéügynök titkára* 61.). A nyomozó adott „támaszpontok” mellett a legvalószínűbb hipotézist hozza létre: Holmes megjegyzi, „szilárdabb támaszpontok nélkül nem mernék következtetéseket levonni. [...] Ez mindenesetre magyarázat, és az ügy jelenlegi állásában ez a legelfogadhatóbb” (*A hampshire-i nyaraló* 203–204.). A részletek és az ezekből kiinduló abdukció folytán a leírás működésének jellemzője, hogy a szemiotikai paradigmában nem „állítja meg” a cselekményt: a táj, az épületek, a belső terek (és az emberek külseje) „nyomok” közegeiként szolgálnak, amelyekben olvashatóvá tehető a múltbeli esemény. 1921-ben Moly Tamás így írt: „Aki tehát jóra való detektív-regényt akar írni, annak tudni kell a komponáláshoz, a kerek, szerves egészet mutató történet felépítéséhez, óvakodnia kell minden feleslegestől és összefüggésbe kell hozni jóformán minden mondatot a mese ingerlő titkával.” (1921: 1506.) Hankiss János 1928-ban így hasonlítja össze a krimi a „realista regénnyel”:

[A] XIX. század második felének gazdag realiztikus életfestéséhez képest az emberek és a tárgyak jellemzésében szűkszavú és szegényes. A tipikus realista regény szinte választék nélkül markol a benyomások tömegébe; a »népszerű« (bűnügyi, fantasztikus, utazási stb.) regény erős szelekcióval

⁸⁵ Weber felől szintén jelentéssé tehető az a fentebb vizsgált jelenség, hogy miért a gyilkosság a legjellemzőbb tárgya a detektívtörténetnek. Weber ugyanis Lev Tolsztoj nyomán azt állapítja meg, hogy a halál nem „értelmes” jelenség: „Éspedig azért nem, mert a civilizált, a haladásba, a végtelenbe behelyezett egyedi életnek a maga saját, immanens értelme szerint nem szabadna befejeződnie. Mert hiszen aki benne van, az előtt mindig ott áll még a további haladás; akárcsak meghal, sohasem a csúcson áll, mert a csúcs a végtelenben van. A kultúra embere [...] bele van helyezve abba a folyamatba, amelyben a civilizáció szüntelenül gazdagodik gondolatokban, tudásban, problémákban, s így ő belefáradhat az életbe, de nem érezheti azt elégnek.” 1995: 23–24.

minden »mellékes« részletet elhagy s az életnek csak a felszínét tartja meg, mint a játék szükséges diszkrétét. (1928: 28.)

A „mellékes” részletek elhagyása és a „felszín” megtartása másik horizontról azt jelenti, hogy a jeleként működő környezet a bűntény leképezését teszi lehetővé. Göbel József 1940-ben azt emelte ki, hogy az igazi detektívregény „nem az a kalandorelemekkel átszőtt valami, amit nálunk értenek rajta”:

Az igazi, a tiszta detektívbeszélés irodalmi formába öntött rejtvény. [...] A detektívregény valamilyen rejtvény felvetése, a megoldás végigvezetése és megmagyarázása, szépirodalmi formák között. [...] A rejtvény megfejtése a fontos, ehhez a gyilkosság egyszerű kiindulópont. A detektívregény nem is írja le élethűen a tett borzalmait, egyszerűen kijelenti pár szóval, hogy megtörtént. [...] Nem teremtet különleges »légkört«, nem igyekszik körültekintő jellemzésekre, megelégszik általános típusokkal. (1940: 30–31.)

A következő szövegrész a *The Murder on the Links* című regényből származik:

Agatha Christie	Miskolczy Ernőné fordítása (<i>Az ijedt szemű lány</i>)
The room which M. Renauld had chosen for his own particular use was small, but furnished with great taste and comfort. A business-like writing-desk, with many pigeon-holes, stood in the window. Two large leather-covered armchairs faced the fireplace, and between them was a round table covered with the latest books and magazines. (50.)	Mr. Renauld dolgozószobája kicsiny volt, de nagyon ízléses. Az ablak előtt sokrekeszes, hatalmas íróasztal állt, a kandallónál két nagy bőr karosszék, közöttük kerek asztalon friss folyóiratok és új könyvek. Két fatartó könyvvállványok borították a szoba túlsó oldalán, szemben az ablakkal csinos tölgyfa tála állt, rajta likőrkészlet. A függönyök, a tapéta hamvaszöld színe szépen harmonizált a süppedő szőnyeg mintáival. (38–39.)

Az áldozat, Renauld dolgozószobájába berendezésének szikárságából, „személytelenségéből” az abdukció elvei szerint alkotja meg Poirot a hipotézist, hogy titkolta valódi személyét. A fordítás szép polgári miliőt teremt, amelynek szövege azonban nem indít el jelölő folyamatokat. Igaz, Hankiss nem is a jelmozgások működtetését, hanem a „szükszavú és szegényes” kitételrel a leírás részletgazdagságát teszi szemponttá. A fordítás számos olyan, az eredetiben nem szereplő leírást – Göbel kifejezésével „körültekintő jellemzést” – hoz létre, amelyek nélkülözik a szemiotikai paradigmára jellemző jelmozgásokat, idegen elvárásokat keltve fel. A detektívtörténet a „tényeket” a maguk tárgyiaságában rögzítettnek tekinti, és elválasztja tőlük narratívába rendezésüket, amely „értelmezést” követel meg. Ezeknek az eljárásoknak az idegenségére utal a *Poirot's Christmas* első fordítása (*Valaki csenget...*). A regény végén Poirot gondolatmenetének fontos mozzanata a külső jegyek, tulajdonságok, illetve a mozdulatok – nem utánzás révén való – öröklődése, de a fordítás „elszólja magát”:

Agatha Christie	Kosáryné Réz Lola fordítása	Csanády Katalin fordítása
He was leaning back in his chair. His chin was raised and with one finger he was stroking his jaw reflectively. (64.)	Hátadólt a karosszékében és aszott mutatóujjával az állát simogatta, <i>akár Harry</i> . (34.)	Hátadólt a székében. Főlemelte állát, s egyik ujjával elgondolkozva cirogatta állkapcsát. (60.)

Itt Simeon Lee, az előző jelenetben pedig Harry tette ugyanezt a mozdulatot, de az angol szöveg (és Csanády fordítása) nem teremti meg ezt a narratív kapcsolatot, és ezáltal elkerüli, hogy a családtagok közötti hasonlóságok történetsszervező erejét már itt érvényesítse – így

lehetővé teszi a mű végén a meglepetés retorikáját. A „klasszikus” krimiben a nyomozó művet záró elbeszélése létesíti a múltbeli esemény *megjelenítését* lehetővé tevő ok-okozati kapcsolatokat, Kosáryné fordítása viszont ezt mindjárt kijelenti, fontos alapelveként „sértve meg”. Nem a tény rögzítéseként, a későbbi narratívaformálóját lehetővé tevő termékeny hiányként, hanem korrigálandó hibaként érti annak a viszonynak a kimondatlanságát, amelyet a mű végén Poirot ok-okozati kapcsolatként alkot meg.

A leírások jeleként való működtetésének „másik” oldala a jelölvasás. A nyomozói vizsgálódások, megfigyelések közlése több fordító számára mintha a „cselekményességet” veszélyeztetné. Hankiss a detektívfilm kapcsán állapítja meg, hogy „Sherlock Holmes vagy Dupin lovag hosszadalmas okoskodásait nem lehet láthatóvá tenni s így meg kell elégedni a minél gazdagabb, minél viharosabb tempójú külső cselekvéssel” (1928: 31–32.). Z. Bors József szerint az angolszász hagyományban Edgar Wallace műveiben váltotta fel „a klasszikus iskola” „»logikai feszültségének« korszakát” a „cselekményfeszültség”:

Az író az események gyors egymásutánjával, az akciók meglepő változásaival, a színhely és a szereplők idegenszerűségével kápráztatta el az olvasót, – szóval az izgalomkeltés alacsonyabbrendű eszközeivel. [...] A témaválasztás is sokrétűbb lett különösen a magyar »piacon«. Most a vadnyugati regény fogy legjobban, utána az idegenlégios történetek következnek, majd a kémregények és az egzotikus színhelyű történetek. (1940: 9.)

E könyvpiaci helyzetkép külön érdekessége, hogy a krimi nem is szerepel, ami rámutat a műfaj magyar befogadásában 1940 körül érvényesülő – és a korabeli Christie-fordítások vizsgálatában figyelmen kívül nem hagyható – prózapoétikai jegyek feszültségére. E poétikai elveket angol szerzőket idézve kifejtő Göbel József 1940-ben így ír:

Kissé különösnek hangzik talán, hogy az »izgalmasság«, »érdekesítőség« (a teljesen váratlan fordulatokat, előre nem látható, valószínűtlen helyzeteket értve alatta – amelyek egyébként a szórakoztató regény fő alkotóelemét adják) sem tartozik szorosan a detektívregényhez. [...] jóságának legelső feltétele a logika alkalmazása. [...] Értékeléséhez pedig (és ez még hiányzik nálunk) külön műfaj voltának és irodalom-rejtvény jellegének felismerése szükséges. (1940: 32.)

A krimi „rejtvényjellege” szorul háttérbe, amikor a fordítás a detektív következtetését közli, a megfigyelés folyamatát pedig háttérbe szorítja, ahogyan teszi ezt *A láthatatlan hóhér*:

Agatha Christie (<i>Ten Little Niggers</i>)	Vécsey Leó fordítása	Szjgyártó László fordítása
Armstrong went over to the washstand. There were a certain number of bottles on it. Hair lotion, lavender water, cascara, glycerine of cucumber for the hands, a mouth wash, tooth paste and some Elliman's. Rogers helped by pulling out the drawers of the dressing-table. From there they moved on to the chest of drawers. But there was no sign of sleeping draughts or tablets. (242.)	Armstrong a mosdóhoz lépett, ahol toiletté-szereket látott. Kutatni kezdett. A fiókákat nézte végig. Sehol nem volt altatószernek nyoma sem. (61.)	Armstrong a mosdóálmányhoz lépett. Egy csomó üveg volt rajta. Hajszesz, levendulavíz, hashajtó, kézápoláshoz való uborkatej, szájavíz, fogkrém meg néhány Elliman tableta. Rogers segített kihuzni a toaletasztal fiókjait. Aztán átmentek a komódhoz. De nyoma se volt semmiféle altatónak. (63.)

A második áldozat, Mrs Rogers halála után vizsgálódnak, lehetséges-e, hogy öngyilkosságot követett el. Vécsey toiletté-szereket és kutatást említ, az eredeti azonban felsorolja azokat és

az átvizsgálás cselekvésmozzanatait is, előtérbe helyezve „optikai adottságait”, melyek szinte „követelik” a megfilmesítést.⁸⁶ A „toilette-szerek” helyett azok felsorolása egyúttal igazolja, hogy a regény korántsem feledkezik meg fiktív világának optikai adottságairól. Nemcsak arra keresi a választ, van-e altató a polcon, hanem hogy mi van ott. Ezek megfigyelését teszi cselekményévé, amit azonban Vécsey fordítása kimozdít.

Philippe Hamon 1973-ban a realizmus prekonceptióiból fakadó tizenöt eljárást különböztetett meg, köztük a következőt: „A szerző tudását őt helyettesítő szereplők közvetítik.” Az ismeret átadását a realista regény, írja, az „objektivitás” nevében elkendőzi, gyakran ruházva azt egy „specialista” szereplőre, aki egy „laikust” tájékoztat. Hamon arra hívja fel a figyelmet, hogy a világról szóló információk közlése előfeltételezi a közlés vágyát vagy az arra való késztetést, a megismerni akarást és a látás, tudás képességét, illetve lehetőségét. A figyelő tekintet, a magyarázat és a technikai mozzanat olyan elemek – írja Christine Brooke-Rose –, amelyek azonban csak a detektívtörténet (és a fantasztikum) cselekményvezetésében játszanak döntő szerepet. Az iménti fordításrészlet arra utal, hogy az átültetések gyakran a „realista” diskurzus elvárásai szerint kezelik ezt a három mozzanatot, Brooke-Rose kifejezésével „űrűgyfunktciókként”. Olyan funktciókként, amelyek „ritkán játszanak szerepet a szekvenciák logikai kölcsönviszonyában, nem képezik a tudásért folyó fontos kutatás részét”, „szerepük egyszerűen az, hogy információkat közöljenek a világról” (1981: 85–87.). Ez a felfogás jellemző a korabeli fordítások döntőnek mondható részére, amelyek e funktciókat a műfajtól idegen módon működtetik.

Az Agatha Christie-től „szokatlannak” mondható *Nyílt kártyákkal* című, 1936-os regény a legvalószínűbb megoldás keresését radikalizálja, már-már szétfeszítve a szemiotikai paradigma kereteit. Shaitana említett vacsoráján ugyanis különösen zárt a tér: kizárólag az asztal körül ülő négy vendég egyike szúrhatta le őt, márpedig mind a négyen felálltak. A négy meghívott nyomozó, akik másik szobában ültek, így semmit nem láttak, arra a következtetésre jut, hogy a négy ember életében a korábbi, Shaitana által gyanított bűntényt kell megvizsgálni, hiszen az akarhatta meggyilkolni, aki valóban bűntényt követett el. Ahogyan a nyomozás halad előre, ők úgy haladnak vissza a múltba, de mind a négyük életében találunk olyan halálesetet, amely éppúgy lehet gyilkosság, mint nem. Nem a valakire utaló nyomot keresik (ilyen bevallottan nincsen), hanem a gyilkossággal leginkább összhangban álló személyiséget,

⁸⁶ „A fotográfia jegyében az irodalom tehát már nem csupán belső képeket állít elő annak a camera obscurának a számára, amivé Hoffmann magányos, romantikus olvasói lettek: elkezd olyan objektív és konzisztens optikai vezérmotívumokat beépíteni, amelyeket később problémamentesen meg lehet filmesíteni.” Kittler 2005: 147.

a legvalószínűbbet. Visszatérő kifejezések a „feltételezés”, „valószínű”, „nincs kizárva” stb. Mindenki csak annyiban gyanús, amennyiben gyanúsabb a másik háromnál, a négy elemből álló rendszerben egymáshoz képest meghatározott személyiségjegyek alapján. Előbb különböző megfontolások alapján mind a négyüket kizárják, majd az egyik szereplő vallomása után a nyomozók a gyilkosság négy lehetséges narratíváját alkotják meg. Az az egyedülálló helyzet alakul ki, hogy míg a művekben általában a bűnösség rögzíthető, aminek nyomán egyúttal az ártatlanság mint abszolút kategória minden más gyanúsítottára áll, addig itt végül az ártatlanság válik egyedi jegyként rögzíthetővé (Despardot a regény felmenti mind a vélt korábbi gyilkosság, mind Shaitana meggyilkolása vádjá alól), míg a bűnösség nem stabilizálható. A regény nyitva hagyja a másik három szereplő *lehetséges* bűnösségét és ezáltal a gyilkosság három lehetséges narratíváját, noha Poirot végül névlegesen tettesként leplezi le az egyik szereplőt. A szemiotikai paradigma váltásának volna tekinthető, ha ez nem így történe: a mű végső soron nem kérdőjelezi meg azt a meggyőződést, hogy a múlt identikusan elsajátítható, hozzáférhető. De mivel Poirot „a módszerek hasonlóságával” mint valószínűsítő erejű szemponttal érvel, miközben az illetőt korábban éppen a módszerek különbözősége miatt zárta ki, a gyilkosként leleplezett szereplő vallomása az esetlegesség benyomását kelti. A valószínűséget alátámasztó és cáfoló érvek textuális körforgásában a szöveg a gyilkosság – Despardot nem számítva – másik két lehetséges narratíváját is a lehetőségek terében tartja, és a Poirot által leleplezett/leleplezni vélt bűnösség nem képes arra, hogy a másik két szereplő ártatlanságát egyúttal „magától értetődően” szavatolja.

A szemiotikai paradigmában jellegzetes feszültség bontakozik ki abban, hogy a műfaj alapvető meggyőződése szerint a gyilkosság elkövetése „nyomokként” rögzül, azaz a térbe „íródik”, illetve másfelől, hogy ujjlenyomatok és egyéb „szokásos” – pontosabban akként definiált – nyomok révén a tettes nem leplezhető le. *A mandarin bűnügyben* például Ellery apja, Queen felügyelő „szinte oda sem figyelve osztogatta utasításait, mert tudta: ezt a gyilkosságot rendőrségi fotográfusokkal, ujjlenyomat-felvételekkel vagy rendőrorvosi vizsgálattal sosem fogják megoldani.” (43.) *A sussexi vámpír esete* szemléletesen mutatja, hogy a Doyle-szövegekben és általában a szemiotikai paradigmában a megfigyelés ideális esetben érzéki benyomások pusztá rögzítése, értelmezéstől mentes érzékelés. Ez az implicit eszmény teszi Queen felügyelő számára is kétséggé az olyan jellegű „nyomrögzítési” eljárásokat, amelyek a bűntény valamely „előzetes értésén” alapulnak. Az értelmezés kereteit ugyanis előre kijelöli annak meghatározása, hogy *mit* fényképeznek, *mit* vizsgál az orvos, ami

ebben a paradigmában a megismerés korlátja. (Ez a szemléletmód az egyik leglényegesebb ponton határolja el a szemiotikai és a hermeneutikai paradigmát.) Holmes a hivatkozott elbeszélésben éppen azt bírálja a férj, Ferguson esetében, hogy bár pontos a megfigyelése, azt nem tudja a maga értelmezésétől függetleníteni, és így végső soron téves következtetésre jut: „Az ön megfigyelése viszont pontos volt. Láttá, hogy a felesége véres ajakkal áll fel a bölcső mellől.” A fizikai érzékelés „önmagában” helyes, de Ferguson nem tudja elválasztani attól az előfeltevésétől, hogy a vérző seb kiszívása csak vámpíri vérszívás lehet. Ez az előfeltevés pedig Holmes koncepciójában független a mozdulat megfigyelésétől, amelynek eszerint van egy fizikai magva, amely az értelmezéstől elválasztva minden megfigyelőnél megegyezik. Ferguson ezt jelenlévőként jól látja, de az elválasztás nélkül a megfigyelés téves is lehet. A dajka például azt állítja, látta, hogy „a gyermek anyja a csecsemő fölé hajol, és beleharap a nyakába. A harapás nyomán keletkezett apró sebből vérpatak szivárgott” (59.). Harapást vél látni, mert nem tudja a fizikai észleletet elválasztani a szemét végső soron megcsaló fogalmi értelmezésétől. A mű befejezésének ismeretében tudniillik ezt „nem láthatta”.

A látás fizikai magvának és értelmezésének differenciálatlansága ahhoz is vezethet, hogy a megfigyelő „meg sem lát” valamit. Amikor Holmes észreveszi a falon a madarásziját és mellette az üres tegezt, Watson ezt írja: „közelebből is szemügyre vette a *gyűjteményt*” [kiem. D. E.]. Watson tehát, meglátva különböző korok és tájak tárgyait, egy értelmező művelettel mindjárt – egy hiperonim főnévvel – mint *gyűjteményt* azonosítja azokat. Holmes látása viszont nem szelektál, észreveszi az üres tegezt ott, ahol Watson *gyűjteményt* lát, s ez lehetővé teszi, hogy a váratlanul lesántult kutya esete is magyarázatot nyerjen. Egy másik helyen Holmes így szól Watsonhoz: „Igen, ön tökéletesen lát, ám nem azt figyeli meg, amit kellene.” (*Botrány Bohémiában* 7.). Az általánosító *gyűjtemény* megnevezéssel szemben az üres tegez észrevétele lehet aprólékosság, pontosság. Valójában jelentős szemléleti változásról van szó, amely a múltbeli esemény újraprezentálhatóságának és a nagy mennyiségű részlet befogadhatóságának meggyőződését is magában foglalja. Ahogyan arra Susan Sontag – Daniel C. Dennett megfogalmazásában – felhívta a figyelmet, a fényképezés

lehetővé tette először a történelemben, hogy bonyolult, rövid ideig tartó jelenségeket nem a valóságos időben, hanem *ezek saját jó idejében* vizsgáljanak meg – nyugodtan, módszeresen követve a nyomokat, amelyek e bonyolult történetek során létrejöttek. [...] természetes elménk csak bizonyos sebességű történetekkel képes megbirkózni. Azok az események, amelyek gyorsabbak vagy lassabbak, egyszerűen észlelhetetlenek számunkra. A fényképezés olyan technológiai újítás volt, amely a kognitív erő jelentős növekedését hozta magával azáltal, hogy lehetővé tette a világ érdekes eseményeinek újraprezentálását olyan formában és olyan sebességben, amely emberi érzékeink számára befogadható. (Dennett 1996: 145.)

Mindenekelőtt ez a meggyőződés rokonítja leginkább a krimi a fényképpel, amely szerint a megfigyelés nem szelektál. Érdeme, ha azt látja, amit a szem a maga fizikai mivoltában lát, a dolgok lenyomatát, elválva azok fogalmi értelmezésétől. Az „önmaga reprodukálására” képes múlt tekintetében így válik jelentéssé festmény és fotó szembeállítása: „A festménynek nem volt egyetlen olyan részlete sem, amely korábban ne lett volna a festő szemében és lelkében; a fotó közvetlenül mutatott meg mindent, inkább regisztrált, mint ábrázolt.” (Draaisma 2002: 113.) Holmes látása „fizikai”: a jó megfigyelő megfosztja a szem észlelését a „szellemtől”. A feleség mozdulata végül a mérge kiszívásaként értelmeződik, vagyis a dajka „nem láthatott” harapást. A falon nem pusztán gyűjtemény van, hanem bizonyos tárgyak között üres tegez. Holmes, bár nem volt szemtanú (ebben az esetben gondolati konstrukcióként), képes a fogalmiságtól megfosztott látványt póré érzéki benyomásra redukálni.

A detektívtörténetek gyakran szereplői szinten is elválasztják az érzéki benyomások rögzítéseként értett megfigyelést és a fogalmiságot. Kállai R. Gábor fenti regényében például a látásnak ez az ideálja a megfigyelőnek, jelen esetben a vízárusnak mint egyfajta „mozgó Panopticonnak” az elgondolásával kapcsolódik össze: „A kissé habókos öregembert nem volt szokás észrevenni, pedig portékája – a viszonylag tiszta Duna-víz – nélkülözhetetlen volt minden háztartásban. Az ilyen emberek mindent látnak, de őket senki észre nem veszi – villant Pauliny eszébe.” (69.) Ez a megfigyelői ideál, az észrevétlenül mindent látás válik Sebő számára a „fizikai tekintet” eszközévé, mivel „a vízhordó valóban sokat tudott, csak éppen semmi sem állt össze zavaros fejében. De sebj, azért volt ott Pauliny, hogy valahogy összerakja a töredékeket egyetlen képpé” (70.). Ez teszi azonban a vízhordót a legfontosabb tanúvá, hiszen a „zavarosság” nem a totalizálással szemben felfogott fogyatékoságként, hanem az érzékleteknek az interpretációt *majdan lehetővé tevő* rögzítéseként értelmeződik. A többi szereplő ezzel szemben a korlátozóként bemutatott fogalmiság foglya marad. Az egyénről leváló megfigyelés garantálja az egyéni és ezért „esetleges” elemek kiküszöbölését, ezáltal pedig annak megismételhetőségét és ezzel általános érvényét. A bűn tehát immár nem az etika horizontján merül föl, ahogyan – példaként az egyik legjelentősebb Schiller-elbeszélést kiragadva – a XVIII. századi „bűnirodalmizálások” törekvése a „szív és a lélek nevelése” volt,⁸⁷ az emberi tévedéseknek az erényes élet számára való feldolgozása, az olvasó

⁸⁷ Így hangzik Schiller *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* című, 1786-os elbeszélésének első mondata: „In der ganzen Geschichte des Menschen ist kein Kapitel unterrichtender für Herz und Geist als die Annalen seiner Verirrungen.” (Schiller 1957: 251.) [„Az ember egész történelmének egyetlen fejezete sem neveli úgy a szívet és a lelket, mint eltévelyedéseinek krónikái.”]

erkölcsi ítélőképességének erősítése; és szintén nem a gótikus irodalom „túlzás” és „áthágás” horizontján, amely a határok dinamizálására és újraalkotására törekedett. Ezeket – mint a Nagy József-idézetben is megmutatkozik – a múlt „tudományos” hozzáférhetőségének büszkesége váltja fel. A bűnnek ez az irodalma a természettudományok objektivitásához hasonlítja megközelítését, és az események „rekonstruálására” tart igényt. Ennek során „a tapasztalatot úgy objektiválja, hogy semmiféle történeti mozzanat ne tapadjon hozzá. [...] [A]z alapul szolgáló tapasztalatot mindenki számára megismételhetővé tesszük. [...] Ennyiben a tudományban nem maradhat hely a tapasztalat történetiségének” – állapítja meg Gadamer (1984: 243–244.). E felfogásra a hermeneutikai paradigma kérdez rá.

Az egyéni megismerő teljesítmény legitimációja azonban újkori fejlemény, hiszen a kereszténység a középkorban elítélendő „kíváncsisággá” degradálta. Erre utal Ágoston különbségtétele gyönyörködés (*voluptas*) és kíváncsiság (*curiositas*) között, „új határvonalat [húзва] az érzéki élvezet jó, egyedül Isten felé irányított, és rossz, a világnak kiszolgáltatott használata között”. Előbbi „az öt érzéket erő pozitív hatásokra vonatkozik”, utóbbit pedig, „amelyet paradox módon a kellemetlen, sőt taszító jelenségek gyönyörködtetnek, mint az esztétikai élvezet ellentétjét utasítja el” (Jauß 1999: 160.), mivel „nem a tárgyat önmagában élvezi, hanem saját magát a tárgyakban öngazolást nyerő tudás révén” (Blumenberget idézi Jauß i.h.). A „saját művéből nyerhető öngazolás” – így fordítja Kulcsár-Szabó Zoltán Hans Blumenberg *Selbstbestätigung* kifejezését (idézi Jauß i.h.) –, „az öncsodálat, az önálló megismerés bizonyossága”, „az emberi intellektus hatalma” nem ismeri el ebben „Teremtője alkotásának ajándékát” (Blumenberg 1996: 359.), és önmagát „élvezi” tudásra való, a tárgyakban igazolódó képességen keresztül (i.m. 361.). Ez egyúttal rámutat arra a mozzanatra, amelyet a detektívtörténet felértékel a nyomozó teljesítményében.

Blumenberg a „teológiai abszolutizmus” és az „emberi önérvényesítés/önfenntartás” ellentétéként írja le azt a folyamatot, hogy amiként a kései középkorban az isteni szuverenitás szabadsága egy önkényes Isten képében radikalizálódott, úgy „szükséges ellenreakcióként” jelentkezett „az emberi bizonyosságakarárs kétségbeejtő helyzete, amely el akart határolódni egy ilyen Isten transzcendenciájától, és a támasz nélkülivé vált világban kényszerítve érezte magát az önérvényesítésre” (Blumenberg nyomán Schulz 1999: 245.). Blumenberg innen közelíti meg az újkori tudomány módszerideálját. Alapvető mozgatórugója „a nominalisztikus Isten szabadságának félelmet keltő szuverenítésével szemben” „az emberi szabadság biztosításáért való fáradozás” (idézi Schulz i.m. 246.). Ebben az önérvényesítésben vagy

önmeghatározásban – ahogyan Sherlock Holmes fenti „metafiktiiv” megállapításaiból is kitűnt – az ember maga definiálja kiindulópontja feltételeit, amelyeket *racionálisan* hozzáférhetővé tesz. A „kíváncsiság” ekkor már nem elvon Istentől, hanem olyan koncepciót alapoz meg, amely szerint – Blumenberg pontos megfogalmazásában – „a tudomány az embernek *önmaga* tökéletes, az értelem révén való *birtoklásában*, a hozzáférhetetlen végzetel szembeni *szabadságában* és létezésének abszolút, mert benne magában megalapozott *bizonyosságában* valósul meg”. A tudomány telosza pedig „az ember és a valóság közötti ellentmondásnak, a vak végzet e forrásának kizárása” (1952: 138.). Ez a tudomány- és vele szabadságfelfogás teszi lehetővé mind a detektív, mind a tettes számára, hogy a világot sajátjaként ragadja meg: előbbi a módszeres megismerés, utóbbi – mint az fent beláthatóvá vált – a hazugság révén.

Blumenberg erőny és boldogság modern ellentétét (az antikvitásban érvényesülő felfogással szemben) a világrend objektív alapjának újkori elvesztésére vezeti vissza: csak a létezők abszolút rendjének (amelybe az ember a többi létezőhöz hasonlóan betagozódik) megkérdőjeleződése nyomán válhatott és vált az emberi szabadság a morális rend egyetlen lehetséges alapjává. Ezt a morális rendet pedig a szabadság önmegtartásának törvénye garantálja (idézi Schulz i.m. 254.). A detektívtörténet műfaja tekintetében a gyilkosnak „a világ megváltoztatására” (Arendt) törv tette, szabadságával való visszaélése ezen a ponton veszélyezteteti a világ *rendjét*, a fenti szempontokkal pontosított rend- és szabadságfogalom⁸⁸ értelmében. A detektív teljesítménye, a „rekonstrukció” létrehozása hasonló módon ekkor jelentheti a múlt újraalkotását és a világ megváltoztatására törv hazugság elhárításával ember és valóság viszonyának megszilárdítását. A „rekonstrukció” egyszerre állítja *helyre* a rendet és – a módszer elsődlegességében a valóság leképezhetősége révén – igazolja a megismerő szubjektum teljesítőképességét. Ez a módszerfogalom azonban kiiktatja az ember történelmi létezését, történeti adottságait, ugyanakkor ez az eljárás hívja ki „ellenhatásként” a megismerő pozíciójának tudatosítását, amint azt a későbbi fejezetek vizsgálják.

Az 1950-es évektől a „klasszikus” detektívtörténetet Magyarországon a „kapitalista” jelzővel bélyegezték meg, elítélve a vagyonnak a cselekmény alakításában játszott kiemelt szerepét, valamint a tettes és a nyomozó közötti intellektuális szembenállást. Lengyel József 1967-ben azt a kérdést teszi fel *Biztos recept* című írásában, „nem tudnánk-e azt a nyugati sémainportot hazai nyers- és műanyagok felhasználásával, saját műszaki embereinkkel

⁸⁸ A blumenbergi „abszolút” és „morális rend” distinkcióját az ökokritikai megközelítést tárgyaló fejezet hasonló megfontolások alapján (Ken Warriner és Richard Conviser nyomán) a rend kozmológiai és instrumentális fogalmának különbségeként írja le.

elkészíteni?”⁸⁹ Rövid írását azzal zárja, hogy „ha kell detektívkönyv, akkor nem tartom helyesnek, hogy külföldről szerezzük be, aminek hazai gyártásához megvan mindenfajta előfeltétel” (i.m. 128.). Az írásából kirajzolódó „előfeltételek” azonban mindazon poétikai jegyek fölött elsiklanak, amelyek az 1930–40-es évekbeli fordítások fenti vizsgálata nyomán a XX. század első felében leginkább megmutatták a nyomozás „szemiotikai paradigmájának” idegenségét: a bűntény mint titok episztemológiai konstrukciója, a gyilkos és a nyomozó „szellemi” szembenállása, a hipotézis mint legvalószínűbb lehetőség narratívaformáló tevékenysége és az eszközjellegű tér koncepciója. Hegedüs Géza szerint „minden egyes műnél külön-külön kell megállapítani, mennyi benne a típust meghatározó elmetorna, mennyire alkalom csak az írónak, hogy művészi igénnyel ragadjon meg valamit a valóságból, mit tud megmutatni a bűncselekmények világából” (1968: 104–105.). A bűnről való „végső” beszédmód előfeltevése nem vesz tudomást a bűn diskurzusainak sokrétű és szerteágazó kulturális összefüggésrendszeréről. A krimifordítások közelebbi összehasonlítása azonban rávilágít arra, hogy az átültetés különböző társadalmi-intellektuális környezetben milyen *kulturális* aktusokat, választásokat, értelmezéseket hajt végre.

⁸⁹ Lengyel 1967: 125. A Lengyel József által kifejtett három szabály: 1. Az eset felderíthető, mert a szerző eleve tudja, hogyan történt, ő hagyja ott a nyomot, amelyet a detektív megtalál. 2. A 6-8-10 gyanús személy mellett van egy, akinek a gyilkosság nem állt érdekében és módjában, és őrála derül ki az utolsó előtti oldalon, hogy ő a tettes. 3. „A bűntény nem azért történt, amire mindenki, az elején még a mesterdetektív is, gondolt, hanem valami másért, amit csak a szerző tudhatott, illetőleg a mellénygombjain számolt ki.” (I.m. 125–127.)

Világító háromszög, vakság, lekvárfőzés

A nyomozás hermeneutikai paradigmája

A nyomozás etnográfiai tapasztalata

Kertész Ákos: *A gyűlölet ára*; András Sándor: *Gyilkosság*

Alaszkában

Ellery Queen *A mandarin bűnügy* című regényében az azonos nevű ifjú nyomozó „túlszemiotizált” világban találja magát, amelyet a kínai kultúra közegében vél jelentéssé tehetőnek. A szálloda egyik szobájában, egy irodában ismeretlen férfi holttestére bukkannak, akin minden ruhája, sőt jobban körülnézve, a helyiségben is minden fordítva van: a tettes megfordította a szekrényeket, a székeket, a képeket, a szőnyeget, minden tárgyat. Az áldozat halála előtt egy mandarint evett meg, Donald Kirk pedig, akire várakozott, kínai bélyegek specialistája. Ellery Queen így arra a következtetésre jut, hogy mivel Kínában számos szokás, kulturális jelentés „fordítottja” az európainak és az amerikainak, a bűntény a kínai kultúrában gyökerező jelentést hordoz. A gyilkosságot övező „megfordítottság” nyomán Ellery olyan kontextust alkot, amelyben az események valamihez képest „fordított” mozzanatokként értelmezhetők. Ez az a pont a regényben, ahol Ellery kultúraközi kérdésfeltevéshez jut el: mit akar „üzeni” a gyilkos a kínai kultúra vonatkoztatási rendszerében? Végül mégis arra a következtetésre jut, hogy a tárgyak és a ruhadarabok megfordítása nem valamely idegen kultúra közegében fogant jelentés, hanem az áldozat kilétének elrejtésére szolgáló, a figyelmet a megfordítottságra, annak lehetséges okára irányító, ezért félrevezető „trükk”: „Rájöttem ugyanis, hogy a gyilkos nem azért fordított meg mindent, hogy ezzel valamire utaljon, hanem azért, hogy ezzel elrejtse valamit. Valamit, ami nyomra vezethet. [...] Vagyis az áldozaton volt valami feltűnő, és a gyilkos azért fordított meg mindent, hogy ezt eltüntesse.” (220.) A titkot ezáltal visszaírja az európai–észak-amerikai „klasszikus” krimiirodalomba. Az ebben nem értelmezhető mozzanat a tettes vagy (mint itt) az áldozat kilétének elrejtésére irányuló aktusként nyer értelmezést, és nem kulturális-történeti összefüggésekbe ágyazódik.

A „klasszikus” nyomozók között sok a más országból, kultúrából származó vagy társadalmi státusából adódóan idegen, de ez nyomozásuk során nem hoz a regények világába idegen kulturális kontextust. Ellenkezőleg, Rudolf Schenda nyomán – aki szerint a földrajzi mozgás az elbeszélői kvalitások hasznára válik (1993: 53–54.) – megállapítható, hogy inkább nyomozásuk elveinek és módszereinek egyetemességigényével lépnek fel. Az idegenségnek ez az alakzata a megismerést tudományfilozófiai aspektusból az analitikus filozófiával rokonítható vállalkozásként alkotja meg, amely szerint „az absztrakt érvelés és a kísérleti módszer erejével elérhető a történelemtől, a kultúrától, az értékektől, a szubjektivitástól és a hatalomtól független, objektív igazság” (Heelan 2001: 70.). A „Nagy Detektív” (így fordítva az angolszász szakirodalomban közkeletű *Great Detective* elnevezést) e tekintetben a privilegiált tudás hordozója, aki „a valóság társadalomtól és történelemtől független leírását adja” (i.m. 71.).

Főként a XX. század második felétől az idegenség detektívtörténetbeli alakzatának újraformálásával megsokasodtak az arra irányuló törekvések, hogy társadalmilag, szociálisan vagy kulturálisan periférikus csoportokból származó nyomozók hordozzák azok kulturalitását a bűnténnyel, a halottal és a tétlessel mint „másikkal” való találkozás során, hatalom és etnocentrikusság kérdéseit helyezve előtérbe. Az antropológiai tevékenységet hermeneutikai szempontokra támaszkodva újra-meghatározó Clifford Geertz belátásaival rokoníthatóan e bűnügyi irodalmi törekvésekben a nyomozás a szimbólumok folyamatos mozgásaként felfogott kultúrában zajlik, és a társadalmi gyakorlatban létrejövő jelentésekre irányul. Arra mutathatnak rá – állapítja meg Geertz –, „az etika és az episztemológia is a kulturális kifejezés megfelelően valódi módjainak tűnnek ahhoz, hogy megkérdezhessük [...]: más népek milyen mértékig birtokolják őket, és amennyire birtokolják, milyen formában, s ha a forma, melyet felvesznek, adott, ez milyen fényt vet a mi verzióinkra” (2001: 269.). Lehet szó női, fekete, homoszexuális, leszbikus vagy például Kertész Ákos *A gyűlölet ára* című, 1992-es regényében roma nyomozóról. Ezekben az esetekben a szemiotikai paradigmától elmozdulva a nyomozó előfeltevéseivel szembesül, jelen esetben elsősorban a kulturalitás vonatkozásában. Gadamer szerint „a megértés nem annyira módszer, melynek segítségével a megismerő tudat egy általa választott tárgy felé fordul és objektíve megismeri, hanem inkább benne állás valamilyen hagyományfolyamatban” (1984: 219.). Az így kialakuló paradigmát hermeneutikainak nevezem: a tudást, az igazságot kulturális, történelmi közegbe és hatalmi

viszonyokba ágyazottnak tekinti, s így nem emelheti ki az időből és a kultúra közegeből. Az „igazság leképezésének” vállalkozásával szemben a tudás *konstituálódására* összpontosít.

Kertész regényében – amelynek nyomán, Dettre Gábor rendezésében készült *Tabló* című filmet a 2008-as filmfesztiválon ismerhette meg a közönség – a roma alhadnagy, Zofár, olyan üggyel találkozik, amelyben a milliomos bútorkereskedő, Schuler meggyilkolásával vádolt Gudics is roma. Ártatlannak véli, s egyedül ő tartja utánajárásra érdemesnek egy iszákos mosónő szavait, aki egy magas, barna hajú férfit látott kijönni a lakásból. A regény elején Zofár azt a felfogást szövegezte meg, hogy „[b]iztos jelentésük csak a konkrét tárgyi bizonyítékoknak van, azok döntenek el a nyomozás kimenetelét” (44.). A narrátor Zofár belső monológját közölve kifejti, „mikor szorgalmas hangyamunkával összegyűjtötte a csapat az összes lehetséges adatot, akkor jön az »alkotómunka«: akkor kell az adatok közt maradt hiátusokat fantáziával kitölteni” (10.). E felfogásban az *összes* adat hozzáférhetősége a maguk tárgyszerűségében lehetséges, a megismerő részvételétől mentesen. Nem az a kérdés, melyek a tények, hanem hogy miként írhatók le úgy, hogy magyarázatuk egy bizonyos módját szentesítse és ne másikat. Hasonló koncepció szólal meg, amikor Zofár arra gondol, a vers „misztérium”, és ő sosem írt verset, mert „szentségtörésnek érezte volna”: „vannak kiválasztottak, úgy gondolta, de ő nem az, ő közönség, hallgató, olvasó, az ő kiváltsága, hogy megértse, megtanulja a verset” (28.). A nyomozás szemiotikai paradigmájának meggyőződése szólal meg itt, amely úgy választja el a *befogadás* és az *alkotás* mozzanatát, hogy izolálja az esztétikai tapasztalat által tárgyalt egyik hatásfunkcióját, a *poiesisz*t, és a „szerzői” kompetenciák körében ismeri el. Ez „a saját, létrehozott mű élvezetére” utal, amely „megszünteti a külvilág merev idegenségét, a világot saját művévé változtatja” (Jauß 1999: 174.). „A megismerés logikájával helyettesített *megértés* így szükségszerűen zárja ki annak a lehetőségét, hogy [...] egyáltalán bekerülhessen a dialogikus úton, a le nem zárható beszélgetés formájában végbemenő interpretációk időbeliségébe” – írja Kulcsár Szabó Ernő [kiem. K. Sz. E.] (2000: 18.).

Ez figyelhető meg a regény elején Zofár nyomozásában is. A „tárgyi bizonyítékot”, az „adatot” több helyen szembeállítja a „feltételezéssel”, „futó benyomással” („a jó nyomozó nem a futó benyomásokra, hanem a tárgyi bizonyítékokra épít”; 45.). Tárgyiasság és időlegesség ellentétében az előbbi fölértékelése az „időtlen” igazság hasonló eszményét bontakoztatja ki. Az események mindeközben rákényszerítik Zofárt, hogy elismerje az előbbi

értelmezését is meghatározó előzetes ismereteket⁹⁰ és az „adat” *adatként* való értelmezői tevékenységét: például a mosónő szavainak „látomásaként” vagy „vallomásaként” történő interpretációjában. „A fészesű öregasszony *látomásaival* Nagy Lukács [szintén alhadnagy] sem foglalkozott” (85.) [kiem. D. E.], olvashatjuk. Mellőzik tehát mint „tárgyi bizonyítékot”, ellentétben azok *vallomásaival*, akik Gudicsot látták. A múlt eszerint eleve kódolt, eleve valamely diskurzusba van írva. Zofárnak szembesülnie kell azzal, hogy bizonyos, az empirikus múltban lezajlott és hozzáférhetővé vált, illetve tett eseményeket a megismerő nevez és alkot meg *tényekként, adatokként*. A „mindig, minden körülmények között mindenre figyeljen” (25.) elvével szemben az esetlegesség szerepét is el kell ismernie: a regény véletlenül bekövetkező, de a leleplezésben kulcsfontosságúnak bizonyuló eseményként formálja meg például a kék és szakadt blézer megtalálását, amelyet *vélhetően* a gyilkos viselt a büntény reggelén.

A nyomozás során Zofárnak származásával is szembe kell néznie. Nevelőszülőknél nőtt fel, és „nem akart cigány lenni semmiképp” (33.); „ismeretlen, de bizonyosan cigány eredete és a polgári neveltetése közötti ellentmondás szinte szünet nélkül feszélyez[te]” (71.). Kertész tehát olyan nyomozót alkot, aki nem akarja hordozni csoportja kulturalitását, és akinek származása a *téves* ítéletként értett előítélet dimenziójában jelentkezik. Zofárt nyomasztja, hogy ő maga sem tudja, azért jár-e utána az iszákos mosónő vallomásának, amely (ha igaz) Gudics bűnössége ellen szól, mert nem hisz a férfi vétkeességében; vagy van-e oka attól *tartani*, hogy azért véli ártatlannak, mert ő is roma – miközben a maga származását sem tudja elfogadni („származásának a bélyegét semmivel sem tudja lemosni az arcáról”; 79.). Ezért nem „elfogulatlan” akar lenni, hanem „[m]ég elfogulatlanabb, mint más” (127.). A szemantikai értelemben fokozhatatlan melléknév fokozása azonban törekvése ellenére nem a „semleges alap” kialakítását teszi lehetővé (ahogy a Scott koncepciója nyomán megközelített szemiotikai paradigmában), nem jár együtt a megismerés kulturális kontextusba ágyazottságának belátásával sem, hanem a „torzítástól” való félelmét foglalja magában. Zofár végül leleplezi a tettest, aki szintén roma:

Tudta, hogy Évának [ti. a feleségének] igaza van és igaza volt mindig is; hiába menekült ő egy életen át attól, hogy cigány, mégiscsak cigány maradt, a szíve mélyén cigány maradt, ha ez így tud fájni, hogy tíz napja hazudik, parancsot szeg, ügyeskedik, gúrizik, hogy egy cigányembert megmentsen a börtöntől, hogy bebizonyítsa: attól, hogy valaki cigány és büntetett előéletű, még nem föltétlenül gyilkos, és egy másik cigányembert talál helyette. (206.)

⁹⁰ Mint a következő szövegrészben: „Zofár sötétnek, barátságtalannak (bár tisztának) látta a lakást, legalábbis azt a részét, amit láthatott belőle, de nem mert volna rá esküdni, hogy igaza van, lehet, hogy már eleve befolyásolták a házmesterné és a hentes szavai, amelyekből kiderült, hogy a Schuster házaspár örömtelenül élt benne.” (45.)

A gyilkos megtalálása egyúttal az a pillanat tehát, amikor Zofár rádöbben, fontos a származása. Ekkor figyelhető meg, hogy a tettes roma volta már nem olyan mozzanatként merül föl, amely a megismerés, illetve annak „objektivitása” *kárára* válhat.

Azzal szembesül, hogy a mosónő szavait követve a büntetett előéletű romákkal szembeni előítélet leküzdése *is* hajtotta, anélkül hogy – leleplezve a történetesen roma gyilkost – elfogulatlanabb lett volna. Itt éri Zofárt az a felismerés, hogy „már nem élhet úgy, mint eddig, nem menekülhet többé a származása elől” (217.). Amikor ez nem készíti menekülésre, akkor válhat távol tartandó korlátból a megismerés *lehetőségévé* („őneki már annak tudatában kell élnie – és dolgoznia is –, hogy egy megtaposott, kijátszott, megvetett, olykor egyenesen gyűlölt néphez tartozik”; i.h.). A regény végső soron Zofár felismerésének történeteként olvasható: származása immár nem a tárgyyszerűen, a megismerőtől függetlenül adva lévőként felfogott igazság, objektivitás elérése *vs* akadályozása horizontján jelentkezik, hanem a kulturális különbözőség tapasztalataként, amely megismerési módokat tesz lehetővé. A szöveg így mozdítja ki a mű elején Zofár által vallott, a szemiotikai paradigmára jellemző előfeltevéseket. Megfigyelhető ugyanakkor, hogy a regény utolsó mintegy harmadában Zofár nyomozása közös rendőrségi kutatómunkává válik, származása és Gudiccsal való ambivalens viszonya pedig egészen a leleplezésig úgyszólván „kiíródik” a nyomozás eljárásából és felfogásából. Az a sajátos helyzet áll tehát elő, hogy a mű rendőrségi szinten fenntartja a szemiotikai paradigmát, miközben Zofárt illetően a fiktív jövőben helyezi kilátásba az eminens értelemben hermeneutikainak nevezhető paradigma érvényesítését.

Az Ellery Queen és Kertész Ákos művéről mondottakat szem előtt tartva fontos belátásokat kínál, miként gondolja újra a gyilkosság és a nyomozás kulturális kontextusát, feltételezettségét András Sándor *Gyilkosság Alaszkában avagy Sherlock Holmes a tlingitek földjén* című, 2006-ban megjelent regénye. A yakutai polgármester meggyilkolását követően a tlingit tanács tagjai azt kéri Sherlock Holmestől, segítsen megtalálni a gyilkosság kulturális jelentését. Elsősorban nem a gyilkos megkeresésére kéri fel, hanem hogy határozza meg azt a kulturális kontextust, amelyben a holttest tlingit totemként mitikus-kultikus jelentést hordoz. Holmes meghívásával a regény bevonja a bűn szemiotikai felfogását, de azzal, hogy más kontextusba helyezi, rámutat kulturális meghatározottságára.

A totemként való értelmezés igénye hívja fel a figyelmet, hogy a „klasszikus” detektívtörténet – a halott e konstrukciója felől nézve – miként dehumanizálja azzal, hogy bizonyítékok és nyomok „gyűjteményévé” teszi, és fosztja meg ezzel a halált

misztériumától.⁹¹ Ez vált láthatóvá *A bölcsesség fekete italában* a szétdobált tárgyak együttesévé, illetve azok egy darabjává fragmentált Milenka anyó esetében. A határozatlan névelős felsorolás általi tárgyiasítás ott akkor mutatkozik meg igazán, ha a holttest korábban idézett leírását összehasonlítjuk azzal, amikor az elbeszélő az élő asszony alakját idézi fel. Ekkor ugyanis visszahelyezi az életösszefüggésekbe, ahonnan a megismerő beállítottság kiemelte a halottat és tárgyait, hogy azokat jelekként működtethesse: „A nyakában függő tálcáról kitűnő kávé mért, kizárólag első főzetet töltött a szép ezüst csészébe, amelynek fülét azért erős zsineg rögzítette a tálcához.” (9.) A detektívtörténet olyan narratív pozíciót alkot, amely az ismeretlennel találkozva annak szemiotikai konstrukcióját teszi egyeduralgoddá. Joseph J. Kockelmans hangsúlyozza a hermeneutikai fenomenológiának azt a belátását, hogy az elméleti megismerés az ember világban-való-létének speciális, de nem elsődleges és kitüntetett módja:

Az elméleti beállítottság nem a *praxis* [ti. a dolgokról való gondoskodás] feladásában áll, hanem inkább abban, hogy egy második pillantást vetünk azokra a dolgokra, melyekkel világunkban szembetaláljuk magunkat, mindenekelőtt pedig abban, hogy mint *pusztán* meglévőket fogjuk fel és vetjük előre őket. [...] Azok a létezők, melyek először a mi világunkon belül voltak, most leválnak erről a világról; többé nem a környező világ egészéhez való viszonyukban fogjuk fel őket (világtalanítás). [kiem. J. J. K.] (2001: 138.)

Kockelmans hermeneutikai fenomenológiai nézőpontja felől a Paul de Man és Sarah Dunant nyomán jellemzett „kírív szokatlanság” annak tulajdonítható, hogy a hirtelen holttestté válás teszi az embert *pusztán* meglévővé. Ennek – a gyilkosság gyors lefolyása és erőszakos jellege által felfokozott – kontrasztja látható Kállai regényében a Milenka anyóról született kétféle leírásban. A halál bizonyítékok gyűjteményeként értett testekké, „világtalanokká” teszi az embereket. Elveszítik az eredeti világban elfoglalt helyüket, és „ettől fogva egy olyan helyen jelennek meg, mely már nem áll viszonyban velünk”. Másrészt megváltoztatja a velük, immár testekkel szembeni beállítottságunkat: a „tisztán elméleti módon történő pusztá rájuk-nézés” (i.h.), az egyedi szemléletmódtól mentes viszonyulás válik kitüntetetté.

András regényében ironikus gesztusnak is tekinthető, hogy a szemiotikai nyomozási paradigma emblematisztikus alakját kéri fel a kulturális emlékezet és jelentés kutatására. Ez azonban nem lehet szemiotikai kérdés, hiszen a szemiotikai paradigma igényei „koordinációra és kommunikációra irányulnak, következésképp »egyidejűség megteremtését« kívánják meg. A közösen lakott, leigázott, kimért és ellenőrzés alatt tartott idő, amelyben a cselekedetek egytől egyig egymáshoz hangolódhatnak és kommunikáció révén hatékonyan

⁹¹ A detektívtörténetnek ezt az eljárását, detektív és etnográfus viszonyát bővebben vizsgálja: Murray 1997.

összefonódhatnak”, Jan Assmann felfogásában szemben áll a kulturális emlékezettel, amely „egy második dimenzióval, vagyis egy második idősíkkal bővíti az emberi életet” (1999: 84.). Az „egyidejűségnek” és a „kétdimenziós jellegnek” ez a feszültsége azt eredményezi, hogy már Holmes felkérésekor sem tételeződik a konstatív dimenzió az a működésmódja, amely helyreállíthatná a megismerés rendjét. A bűn ugyanis nem alakul referenciális értékkel, nem az elhallgatás-hazugság-bevallás keretei között merül föl, és így nem valósulhat meg az átjárás az etikai és az episztemológiai dimenzió között. Ehelyett a bűn kulturális jelentést hordozó, a tlingit nép létével, fennmaradásával, a felejtéssel összefüggő, a tlingit népnek szóló (de számára paradox módon mégis idegen közegben létrejövő), kultikus tárgyat létrehozó aktus. A regény a megismerés tárgyaként nem a gyilkosság narratíváját vetíti előre, hanem „egy második idősíkot”, a bűn értelmezésének keretét szolgáló kulturális emlékezeti közeget: „végső soron nem is a gyilkost kell megtalálnia, az maga is csak eszköz, inkább a gyilkosságot, annak értelmét vagy, ha az derül ki, értelmetlenségét” (70.) – gondolja Holmes. Arthur Conan Doyle műveit illetően a fent idézett, *A sussexi vámpír esete* című elbeszélés egy mondata rávilágít Holmes vonatkoztatási rendszerére: „A vámpírharpás gondolatát abszurdnak tartottam. Az angol bűnügyi gyakorlatban ilyesmire nem volt példa” (69.) [kiem. D. E.]. Doyle-nál oly megingathatatlanul és megkérdőjelezhetetlenül érvényesül ez a kulturális közeg, a bűnnek és az ismeretlenhez való hozzáférésnek ez a konstrukciója, hogy mellékes az asszony, Mrs. Ferguson perui származása, nem merül fel semmiféle „magyarázó” szerepű „ösi” tudás lehetősége.

András Sándor regényében viszont a tlingiteknek saját eredetükhöz kell visszatérniük ahhoz, hogy visszatérhessenek a gyilkosság történésehez. A hőn vágyott kontextus elérésének közege azonban nem az abdukció, hanem a kulturális emlékezet. Ennek során Holmes is szembenéz előfeltevéseivel, nyomozása kulturális feltételezettségével. A regény végén a szemiotikai paradigma értelmében felvázolja a legvalószínűbb történetet, a kulturális jelentés hozzáférhetőségét azonban cáfolja. Emlékezés és felejtés, ismerősség és idegenség játékában Holmes azzal szembesíti a tanácsot, hogy ha nem értik, ha elfelejtették, akkor nem funkcionál jelként. Assmann rítusok kapcsán tett megjegyzése a totem összefüggésében is frappánsan ragadja meg azt a jelenséget, hogy „[a]z utalás és a megjelenítés értelmi dimenziója nélkül nem rítusokkal, hanem csupán ritualizált rutinokkal [...] volna dolgunk” (1999: 90.). A kulturális emlékezetben már nem élő jelentés elveszett, s ennek megfeleltethető módon a gyilkosság négy holmesí „verziójában” a lehetséges tettesek mindegyike halott. A szemiotikai

paradigma felől nézve ez újra megakadályozza, hogy olyan vallomástétel történhessék, amely az etikai és episztemológiai értékek csereforgalmában lokalizálható módon (Kulcsár-Szabó 2003: 31.) az igazság bevallásával eltörli a bűnt, illetve hogy az „megértésre találjon”.

A regény Frank Willow, a polgármester holttestének megtalálásával kezdődik, ezért hívják a tlingitek Holmest Alaszkába: „Rejtélyes körülmények közt halt meg Frank Willow, és senki sem tudja megfeyteni. A tlingit nemzet már-már kihalóban van, az ősi tudás csak szakadozva él a legöregebbekben is. A Tanács tagjai érzik, jellel szembesültek, de nem tudják, milyen jellel. Ezért van szükségük olyan emberre, amilyen Holmes úr.” (19.). Alapfeltevésük szerint a gyilkosság az „ősi tudás” révén volna értelmezhető – és viszont. Mivel e tudás letéteményese a tlingit nemzet, végső soron a hagyományban meghatározható jelenbeli pozíciójukat keresik. A Tanács megbeszélésén két kérdésfeltevés, illetve a nyomozás két horizontja rajzolódik ki. Az egyik szorosabban kötődik a doyle-i Holmeshoz és így általában a szemiotikai paradigmához: „Mit jelent, mit jelent – türelmetlenkedett az öreg Petrov, – úgy beszéltek, mintha nem az lenne a legfontosabb, hogy ki tette, kik tették és miért?” (12.) A nyomozás másik horizontját Greg Mill fogalmazza meg: „Mit jelent az a jel.” (12.) Eszerint nem a gyilkosra „rámutató” jelekről van szó, hanem arról, hogy a gyilkos hagyott a tlingit hagyományra utaló jeleket. Ha viszont a „tetem-totem” a tlingit hagyományba ágyazódik, és a közös ősi tudás által nyer értelmet, akkor nem értelmezhető a kulturális emlékezeten kívül. A polgármesteri hivatalban talált megcsónkított holttest totemként való elgondolása ezen a ponton kifejezetten disszonánsan hat, hiszen le van „hántva” róla a tárgyi és rituális összefüggés, amely a kulturális emlékezet szerves része. Bizonytalanok hagyományaikban, tájékozódási rendszerüket, úgyszólván kulturális „inerciarendszerüket” keresik. A doyle-i Holmes képviselte szemiotikai paradigmában azonban ilyen kérdés fel sem tehető, hiszen egységes, közös, körülhatárolt keretekkel rendelkezik. A nyomozás tárgya is definiálva van, a tapasztalati megismerésen nyugvó kutatás alapfeltevése pedig a megfigyelő „semlegessége”, a személyfüggetlenség, a megismételhetőség (a nyomozási folyamat „logikája” által megkívánt lépések értelmében), valamint hogy ez a természettudományi elveken nyugvó módszertan az igazság kizárólagos letéteményese.

Holmes négy barátja – Frankenstein, Drakula, Némó és Dolittle, akik „társak a szellemben” (21.) – archetipikus emberi törekvéseket testesít meg (teremtés, halhatatlanság, technikai találékonyság/eszközhasználat, állatokkal való, azaz valamiféle „egyetemes” kommunikáció), gazdag kulturális hagyományt hív be a regény terébe, miközben az iróniától

sem mentesek. Az archetipikus jelleget erősíti, hogy például Némó alakja nem csupán a verne-i pretextust vonja be, hanem Odüsszeusz és Krisztus egy ismerőjének (tanítványának?) figurája is beleíródik. Holmes a rend törekvését és a múlthoz való hozzáférést képviseli közöttük („Mi azonban a rendet keressük. Azt a rendet, amelybe ez tartozik – mutatott a képre.”; 23.). Azzal, hogy archetipikus hősök kutatják a kulturális emlékezetet, feszültség bontakozik ki kétféle emlékezetkonceptió, az archetípus és a kulturális emlékezet között. Az öt név által behívott hagyományokat a heidelbergi konferencia, Atlantisz és az egy vetületben történt megrekedés feloldásának keresése hozza „közös nevezőre”, ez mindannyiuk fölrendelt célja. Az ötféle kérdésfeltevés ennek lesz egy-egy változata, így lehet a négy barát Holmes társa: a halálesetben a Gyilkos Bálna kapcsán hallott, vetületek közötti ingázás lehetősége ragadja meg őket. A két idődimenzió a felejtés következtében meg van tagadva a tlingitektől, de a lehetőség tudata még él – ez a lehetőség a Gyilkos Bálna. A közös kutatási cél egybecseng tehát Weber varázstalanításfogalmával. Némó így fogalmaz:

Egy szellemhang ajánlata, hogy talán másként kellene keresnünk azt az extatikus állapotot, amelynek a neve Atlantisz. Azt az állapotot, amelyikben Atlantiszban találjuk magunkat. Hiszen, ugye, tudjuk, mi vagyunk a tenger, amelyikbe Atlantisz süllyedt. Az ismeretlen feljegyző szavaival: megrekedtünk egy vetületben, amit mi most itt az öt kontinensen »ember«-nek mondunk, »öt kontinens«-nek abban, ami most itt az emberek számára »ember«. (22.)

A mítosz szerint „a valóság érzékelésének egyik elmaradhatatlan vetülete” (366.), Atlantisz pedig azért helyes perspektíva, mert egybeesik mítosz és valóság: „Az érzékelés csak akkor teljes, ha magában foglalja azt a perspektívát is, amit mítosznak, mitikusnak mondunk” (366.). A Holmes által képviselt rend, a fent említett „egyidejűség” és az ennek elméleti és módszertani keretétől szolgáló szemiotikai paradigma is az egy vetületben való megrekedés egyik meghaladandó vonatkozása. A mű ennek elmozdításaként mutatja be a nyomozásában teret nyitó, a regény cselekményéhez képest múltbeliként megformált pszichoanalitikus irányt. Olyan Holmes-alakot teremt – hangsúlyossá téve a mű metafiktív rétegét –, aki változtatott a Doyle-történetekben érvényesített módszerein.⁹² A műfaj metafiktív rétegének és az abban leírt újraértelmezések hangsúlyossá tétele lehetővé teszi, hogy a mű a megismerő tudását a bűnnel való dialogikus találkozásban megalkotottként közvetítse. Holmes András regényében nem érvényesítheti a doyle-i szemiotikai elveket, mivel a kulturális különbözőség tapasztalatában – a példaként hivatkozott *A sussexi vámpír esete* című novellától eltérően –

⁹² Eszerint „a bűntett a pszichében készül” (334.), ezért „a bűnügyeket a pszichéig kell nyomon követni” (92.), s „a bűnügyi nyomozást egybe kell hangolni a pszichoanalitikus nyomozással” (161.). Önanaliziseiben a műfaj pszichoanalitikus megközelítését nyújtja: a bűnözés és a bűnfelderítés kétféle nyomkövetés, egymás tükörképe,

nem egy „alany-tárgy típusú értelmezés logikáját” alkalmazza, „hogya mintegy kiemelked[jen] a történetiségből, hogy kireflektál[ja] mag[át] az időből” (Kulcsár Szabó 2000: 18.), hanem az etnográfia felé mozdul el. Interpretációja így a dialógus részévé válik. Stephen Tyler szerint az etnográfia „a posztmodern világ diskurzusa, mivel az a világ, amely a tudományt megalkotta, és amelyet a tudomány megalkotott, eltűnt, a tudományos gondolkodás pedig ma a tudat archaikus módozata” (idézi Ellin 1996: 279.). Archaikus, mivel – szögezi le Geertz – az episztemológia is kulturális rendszer: „történelmileg jött létre, s [...] a megítélés történelmileg meghatározott követelményeinek van kitéve”. „[É]rtéke és érvényessége azok meggyőződése, akik birtokolják.” (2001: 250.) András regénye ezzel rávilágít, hogy a tárgyak, tettek kontextusban bírnak jelentéssel, ezért az értelmezés – amelynek szerves részét képezi ennek meghatározása – kulturális területek kapcsolódásaiban kibontakozó kulturális tapasztalat.

A detektívtörténet „hermeneutikai” paradigmájának kialakulása – illetve ez az elnevezés, s ez indokolja a gondolatmenet e pontján az idézőjelet – további reflexiót igényel a tekintetben, hogy a szemiotikai paradigmában az episztemológiai kérdésként értett bűn az ismeretek rendjének helyreállítására hív föl. A vallomások paradigmájában, amely az értelem immanenciáját vallja, az igazság forrása a beszélő önértelmezése és az ezt nyelvileg rögzítő-közvetítő vallomása. Derrida kifejezésével élve e logocentrikus gondolat a jelenlét elvére épít, kiiktatva a „félreértés” lehetőségét. A szemiotikai paradigmában az abdukciónak működéséből adódóan a megismerési folyamat kezdetétől fogva a félreértés esélye kísért,⁹³ noha a jelölő és a jelölt közötti következtetési „út” rögzítettségét fenntartva képes a leképezés identikusságát garantálni. Holmes Watsonnal a valószínűségről vitázva megállapítja, hogy a félreértés lehetősége a vállalkozás velejárója: „Legalábbis ez a valószínűbb. És ha ezt a felfedezésünket mint munkahipotézist fogjuk fel, máris van egy új alapunk, amelyből kiindulva tovább szövegethetjük elképzeléseinket ismeretlen látogatóinkról.” (*A sátán kutyája* 7.) E szövegrész angol eredetijében⁹⁴ Holmes a valószínűségeken alapuló munkahipotézist előbb adott irány, majd a következő mondatban „új alap” *választásaként* írja le. A munkahipotézist alapnak

az utóbbi csak társadalmilag kíváncsabb; kifejezi ödipális viszonyát, mondván, a nyomozó mindig másokat nyomoz, hogy ne kelljen saját magával szembesülnie; az igazolásra való törekvése pedig fétiszesedés.

⁹³ Ez a sajátosság összefüggésbe hozható az „*E tiszta szívből származott vallástételt adá*” című fejezetben Aleida Assmann által a kulturális emlékezet vonatkozásában leírt, a XIX. században bekövetkező struktúráváltozással, a szövegektől a nyomok felé való elmozdulással, amennyiben a nyom a hiány, a felejtés felől definiálja az emlékezetet.

⁹⁴ „The probability lies in that direction. And if we take this as a working hypothesis we have a fresh basis from which to start our construction of this unknown visitor.” [„A valószínűség ebben az irányban van. Ha ezt mint munkahipotézist elfogadjuk, új alappal rendelkezünk az ismeretlen látogató megalkotásához.”] (*The Hound of the Baskervilles* 12.)

nevezve nyomozását az „alátámasztó jelenlét” lefektetésére irányuló törekvésként határozza meg, amiben egyszerre érvényesül az alap metafizikai és építészeti vonatkozása.⁹⁵ A vallomásos paradigmával összehasonlítva döntő elmozdulás, hogy a szemiotikaiban a félreértés lehetősége és a félreértés mint *probléma* egyetemes dimenziót ölt, ennek elsődlegessége kiindulóponttá válik. A „következtetés tudományáról” író Holmes szerint „az éles megfigyelőt, aki sokat tapasztalt, lehetetlen megtéveszteni”. Lehetetlen, de a megtévesztés lehetősége a kiindulópont, a megismerés alapállása. Összefüggésbe hozható ezzel Friedrich Schleiermacher általános hermeneutikájának az a kezdeményezése, amely – Jean Grondin megfogalmazásában – „a félreértést alapvető tényállásként előfeltételezi. Az értelmezés kezdetétől fogva a félreértés lehetősége az, melytől a hermeneuta óvakodik” (2002: 110.). Schleiermacher szerint azonban „a meg-nem-értés sohasem oldódik fel teljességgel” (idézi Grondin 2002: 111.), és sohasem lehetünk egészen biztosak abban, ahogyan valamit megértettünk. A szemiotikai paradigma ezzel szemben megalkotja a megismerésnek azt a pozícióját, amely – szembenézve a félreértés esélyének elsődlegességével – végül kizárja akár csak részleges fennmaradásának lehetőségét is. Az „újraolvasás” itt irreleváns, a tökéletes megoldás pedig tautologikus. Ezért fel sem merül az egyre elmélyültebb interpretáció „végtelen feladata” (idézi Grondin 2002: 111–112.), vagy hogy újból és újból meg kellene próbálnunk hozzáférni a szóban forgó dologhoz. A félreértés *lehetősége* a szemiotikai paradigmában elsődleges, de teljesen kizárható.

A nyomozás alábbiakban „hermeneutikainak” nevezett paradigmája azon az alapvető belátáson nyugszik, hogy az alany és a tárgy nem definiálható a hermeneutikai viszonylaton kívül. A megértés mindenkor hatástörténetileg feltételezett, és e feltételezettség nem haladható meg: illúzió az időből való „kirefektálás” lehetősége. A hatástörténeti feltételezettségnek, a tradíció hatalmának és ezáltal a reflexió korlátozottságának felismerése lemondást jelent a történelem fölötti igazságról, de ez itt – mint arra András Sándor regénye a detektívtörténet műfaja felől rámutat – nem az igazság akadályoztatásaként, hanem lehetőségének feltételeként nyer értelmezést (vö. Grondin 1993: 223.). A hermeneutikai beállítottság az előző két paradigmával ellentétben nem kínál „igazságkritériumot”, de tartalmaz igazságfogalmat. A szemiotikai paradigma erről a horizontról úgy közelíthető meg, hogy az igazság kritériumának „gondját” (Gadamer) a megismerés központi mozzanatává téve megkerüli a megértés

⁹⁵ A nyomozást és az építészeti alakzatrendszerét a dekonstruktív paradigmáról szóló fejezet tárgyalja bővebben.

problémáját (idézi Grondin 1993: 222.). „Az igazság [...] találkozásnak számít, mely azon alapul, hogy a történelemhez tartozunk” – fogalmaz Grondin (1993: 224.).

Búvólámpa, büvtükör és világító háromszög

Jókai Mór: *A lélekidomár*

A nyomozás régészeti, a szemiotikai paradigmában uralkodónak mondható metaforája a megismerés olyan koncepcióját teremti meg, amely felszínre hozza az elrejtettet, és amely a múltat jelenlevővé teszi. A detektív által létrehozott történet eszerint akkor „jó”, ha a múltbeli történet identikus leképezéseként értékelhető. Ennyiben nem „új”, hanem alárendeli magát az „eredetinek”, amely éppen ezzel a gesztussal lesz – és egyúttal pusztul is el mint – „eredeti”.⁹⁶ A megismerésnek ez az alakzata a történetiség mibenlétének atemporális felfogásán alapszik, amely a jelent térszerűen választja el a múlttól, a megértés tárgyát pedig a megértéstől. A szemiotikai paradigmára jellemző alany-tárgy típusú értelmezés arra törekszik, hogy a detektív kiemelkedjen a történetiségből, „kirefektálja” magát az időből. A büntény mint „mű” eredeti és kizárólagos létokának tartott tettet pedig egyedi és eredeti kompetenciák birtokosának tekinti (Kulcsár Szabó 2000: 17–20.). Kulcsár Szabó Ernő „irodalomértésünk néhány örökletes előfeltételéről” írva rámutat, hogy végső soron „sohasem a műalkotás, hanem *mi* magunk volnánk a tét”, hiszen minden művészi kommunikáció célja, értelme, funkciója „a másságon keresztüli önmegértés, a dolog általunk való megszólalása” (i.m. 18.).

Ez utóbbi szemléleti formát, illetve ennek módozatait, a vallomásos és a szemiotikai paradigma vonatkozásában megfigyelhető összetett viszonyrendszerét az alábbiakban három műben (Jókai Mór: *A lélekidomár*; Ambrus Zoltán: *A gyanú*; Kondor Vilmos: *Budapest Noir*) vizsgálom, az alcímekben a megismerés uralkodó alakzatait jelölve meg. A kiválasztott művek érdekessége, hogy miközben a megismerés konstrukciója mintegy „felkínálja” a szövegben a hermeneutikai szemléletformát, mindegyik műben *szorongatóan* jelentkezik a

⁹⁶ A nyomozás fordításméleti megközelítését a következő fejezet tárgyalja, de az eredeti feloldódása kapcsán érdemes egy másik aspektusból megjegyezni, hogy Freud számára a tekintetben kínált fontos metaforát a régészet, hogy amiként a régész falak maradványaiból próbálja egy eltűnt épület körvonalait rekonstruálni, úgy a pszichoanalitikusnak páciense emléktöredékeiből és képzettársításáiból kell következtetéseket levonnia. „A hisztéria kezelésénél döntő volt, hogy az analitikus rétegről rétegre haladva a feltáráásban végül eljusson a hisztéria mélyén eltemetett traumatikus élményig. Csak amikor teljesen feltárta a traumát, amely így megnyílt a

mindent átfogó tradíció és az abszolút igazság eszményének *ellentéte*. A nyomozókként fellépő szereplők számára a tettes elítélése, az igazság bizonyítása *fenyegetővé* teszi a „reflexió korlátozottságát” és a „történelem fölötti igazságról” való lemondást. Közben mindhárman kétségbeesetten törekednek annak „mesterkéltén bizonyító felmérésére” (Grondin 1993: 222.), hogy a megértendő és az előre adott kritérium milyen mértékben esik egybe. Úgyszólván „visszarettenek” a hermeneutikai felfogás következetes érvényesítésétől, ami a paradigmák feszültségeit világítja meg. A „bizonyossággal” (a megismerőtől „függetlenül”, tárgyyszerűen és eleve adott igazságként értett bizonyossággal) kapcsolatos kételyeknek ez az előtérbe állítása a megismerésnek azon a koncepcióján alapszik, amely az „igazság” kritériumára kérdez rá, az igazságot fokozatosan azonosítva a bizonyossággal.⁹⁷

Jókai Mór *A lélekidomár* című regényében (1889) minden szereplő egymást figyeli, „taksálja”, hogy ki mit gondol és ki kicsoda. E kérdésnek csupán egy részét képezi a „szegedi bünper”, amely már a mű elején lezárul. Tárgyalása arra hivatott, hogy a címszereplő Lándory Bertalan alakját szinte mitikus vagy természetfölötti vonásokkal ruhazza fel. Az elítélt Rózsa Sándor így szól: „mikor a zöld szemével rám nézett, azt hittem, az ördögök nagyapja előtt állok: pokolba visznek; ha meg aztán a kék szemével nézett rám, akkor meg azt hittem, hogy az atyáisten előtt állok; [...] hát akkor mindent elmondtam neki, amit csak kérdezett. Hisz úgylát belém lát” (25.). E beszédmodot a korabeli magnetizmus szervezi: az emberekbe „belelátva” vallomásra bírja őket (vö. Barkhoff 1995: különösen 137–142.). Ez állandó feszültségbe kerül azonban a fiziognómia és a szemiotika diskurzusával: előbbi szerint tanulmányozza a bűnözőket,⁹⁸ másrészt arcokat, gesztusokat olvasva következtet a gondolatokra. Ezek közös alapvetése a megismerés személyfüggetlen, elsajátítható volta. Weber szerint „a tudományos haladás az egyik eleme, éspedig a legfontosabb eleme annak az intellektualizációs folyamatnak, amelynek az ember évezredek óta alá van vetve, s [...] amely a tudomány és a tudományos irányú technika révén történik” (1995: 22.). Ez a racionalizálódás azonban

nem jelenti az ember saját életfeltételeinek fokozódó általános ismeretét. Hanem valami mást jelent: annak a tudását vagy az abban való hitet, hogy ha *akarjuk*, bármikor megismerhetjük ezeket, hogy tehát itt elvileg nem működnek közre semmiféle titokzatos, kiszámíthatatlan hatalmak, ellenkezőleg, *számítással uralmunk alá* hajthatunk – elvben – minden dolgot. Ez azonban azt jelenti, hogy feloldjuk

természetes védekezés előtt, szűnhetnek meg a tünetek. De hát Pompeji is csak azóta indult igazán pusztulásnak, hogy feltárták.” (Draaisma 2002: 15.)

⁹⁷ A természettudományos igazság problémáját és a kérdés szélesebb filozófiai hátterét bővebben tárgyalja: Kockelmans 2001.

⁹⁸ A belügyminiszter megjegyzi, „botanikusa voltál az emberi vétkeknek. Úgy ismered a válfajaikat, mint Linné a maga huszonöt speciesét” (22.), és Rózsa Sándor „ábrázatjából” tudja, hogy „közönséges zsivány” (10.).

a világot a varázslat alól. Nem kell többé a vadember módjára, akinek a számára léteztek titokzatos hatalmak, mágikus eszközökhöz nyúlni, hogy uralmunk alá gyűrjük vagy kiengeszteljük a szellemeket. Technikai eszközökkel és számítással érzük ezt el. Az intellektualizálódás elsősorban ezt jelenti. [kiem. M. W.; i.m. 22–23.]

A detektívtörténet vonatkozásában ez az intellektualizálódás jellemző a nyomozás szemiotikai paradigmájára, *A lélekidomár* pedig Weber felől úgy közelíthető meg, mint amely „varázslat” és „intellektualizálódás” tekintetében rajzol ki feszültségmezőt. Ebben a megismerés és a látás három alakzatrendszer szerveződik. Az egyik a bűnözőkbe történő belelátásként és annak feltárásaként nyilvánul meg, hogy mit tettek. A regény vilásképe szerint a fényként működő megismerés ezt rögzíteni képes, mert megvilágítja a tárgyszerűségében adottat. Metaforája a „búvilámpa”, amellyel Lándory „sugárfényt” vetett az alvilágba, így „a bűnök kivilágosultak” (27.). Lándory ezt így jellemzi: „Hosszas ideig kellett azzal foglalkoznom, hogy olyan embereknek a titkait napvilágra hozzam, akiknek nagy okuk van azokat rejtegetni.” (42.) A régészet alakzata jelenik meg tehát újra ebben az alany-tárgy típusú, a műben nagyra értékelt eljárásban. Ugyanakkor a regény vallomások kieszközlése kapcsán érvényesíti ezt az alakzatot, azaz amikor Lándory tudja, hogy valaki bűnös, de még nem vallotta be bűnét.

A megismerés másik alakzatában az ember- és önismeret mozzanata dominál. Mind Godiva, mind Sidonia grófnő számára „bűvtükör”, amit Lándory, illetve Medea mond nekik: a verbális jellemzést a tükör metaforájába írja a mű, hiszen „belsejüket” „látják” az elhangzó szövegben. Az itt körvonalazódó felfogásban tehát az eszközszerű nyelv a lélekhez képest külsődleges, de a bensőt tükrökképként láthatóvá tudja tenni. Bár Godiva önmagát véli meglátni Lándory szavaiban, a metafora működése szerint a nyelv tükröz, megkettőz. Lándory fogalmazásmódjának grammatikai személytelensége („Nekem is van albumom, mint önnek; csakhogya abba mind az van levázolva, ami láthatatlan.”; 43.) pedig szintúgy azt erősíti meg koncepciójában, hogy a „tükröző” nem vonódik be. A szöveg mozgása azonban ezt az állítást aláássa. A *levázol* kifejezés és a Godiva albumára tett utalás az „identikus” megkettőzés és az „identikus” elsajátítás lehetőségének – és az előző fejezetre visszautalva, Holmes „fizikai” megfigyelésszeményének – ellenében hat: a rajzolás, illetve közelebbről Godiva karikatúrái „közbeiktatják” az ábrázolót (vö. Draaisma 2002: 113.). Albuma „mindenkinek egyszerre megtalálta a gyöngye oldalát” (30.), ezáltal tematizálva a lány által végrehajtott értelmező, vagyis a „regisztráló” helyett az „ábrázoló” (Draaisma i.h.) műveletet.

A tükör metaforája uralkodik akkor is, amikor Medea elmondja érzéseit anyjának, Sidonia grófnőnek: „Nem akarta elhinni, hogy ez az *ő arcképe*, amit Medea eléje tartott. Azt hitte: a tükör a hibás. Lándoryt átkozta magában: a gonosz varázslót, aki így el tudta bűvölni a

leányát. Ezt az engedelmes leányt, aki mindig azt tette, amit az anyja parancsolt neki.” (500.) Az *arckép* szó a szövegben kurziválva van, ami a grófnő kétségére utal, hogy ez volna-e az ő „valódi énje”. Ennek megjelenítését eszerint a maga tárgyyszerűségében várja el, miközben a szöveg újra aláírja ezt az igényt: ahogy az előbbi esetben az album a kiiktathatatlanság értelmzői tevékenysége, itt az engedelmesség említése arra utal, hogy a grófnő által elvárt arckép az általa létrehozott arckép, amelyet mindaddig engedelmes lánya híven „tükrözött” vissza. Még nem szerepelt a *tükör* szó, de az „eléje tartott” kifejezés ezt idézi fel. A metafora itt bevonja a tükrözött, de helyes-helytelen („hibás”) opozíciójában, annak a kérdésnek az alapján, hogy miként jut (a grófnő szerint) „hibás” értelmezésre. Sokatmondó ezért, hogy a birtokos jelző is kurziválva van, arra a kétségére utalva, hogy ez nem az ő arcképe, hanem Medeaé. Amint bevonódik tehát a tükör metaforája, Medea személyiségéről kezd gondolkodni. Ez a metafora ugyanis a lámpa alakzatával ellentétben magában rejt – noha a „hibás” értelmezés tekintetében – a látás és a szinonimájaként működtetett megismerés alkotó (bár „torzító”) jellegét. A személyiség a megkettőzés által ismerhető meg, a megismerés pedig tükrökép hoz létre, közbeiktatva a tükröző személyiségét. A tükör a kép mulandóságát is sugallja, tárolásának, megőrzésének hiányát, azt, hogy a személyiség alakul és alakítható. Ebben az összefüggésben értelmezhető az „idomítás” mind a Sidonia által emlegetett engedelmességben, mind a grófnő regényt záró átalakulásában. Nem pusztán emberismeretről van szó ezért, és éppenséggel nem érvényesül a Lándory kapcsán emlegetett Linné-féle osztályozás.

„Amikor mozgó képek mindenféle irodalmi leírás vagy a festő kezének mindenféle segítségével nélkül” kerültek rögzítésre (Kittler 2005: 117.), Kittler kiemeli a fényképet lehetővé tevő tervszerű kutatást és az emögött munkáló, eleve feltételezett lehetőséget, miszerint „a természetet rá lehetne venni önmaga fekete-fehér leképezésére” (i.m. 136.). A *lélekidomárban* azonban a fényképnek nem ez a mediális vonatkozása érvényesül, hanem egy technikai mozzanat révén az ellenkezője: a fénykép előhívásához használt ciánkáli Trauhhold bankár halálakor és Sidonia grófnő tervezett öngyilkosságakor is méregként működik, az embert nem leképezve, hanem eltörölve. A „fénykép” mint rögzítő, „tároló” alakzat hiányában a nyelvre hárul a feladat, hogy láthatóvá tegye az embert, vagy (a bűnös vallomásának kieszközlésével) a lámpa, vagy (az egyént „önmagával” szembesítve) a tükör alakzatában.

A megismerést azonban egy harmadik alakzat is szervezi, amely alapvetően eltér az előzőektől. Mind a mitizált képességeként megalkotott emberekbe látást, mind a tudományok

„racionalitását” aláássák ugyanis olyan történetelemek, amelyekben Lándory téved, mert a megfigyelések és a következtetések „bizonytalanok”, illetve az események tőle függetlenül alakulnak számára kedvezően. Akad eset, amikor Lándory azzal jut helyes megállapításra, hogy nem hiszi el a láthatót, és nem hisz saját következtetéseinek. Amikor kutyája „egészen hasonlított a veszett ebhez”, (később kiderül, helyesen) kételkedik a „félelemgerjesztő tanújelekben” (109.), de ezt a vélekedést a szöveg esetlegesként formálja meg.⁹⁹ Találgatja, latolgatja mások gondolatait, és közben gyötri az a lehetőség, hogy a jelek megcsalhatják.

Felidéz egy esetet, amely kínozza:

Egy rendkívül bátor pandúrhadnagyomat, éjjel a házára törve, kegyetlenül meggyilkolták. A hadnagy fiatal, hajadon leánya tusára kelt a gyilkosokkal, az apját védelmezve, s beleharapott az egyiknek a karjába. Másnap elfogtak egy legényt, aki haragosa volt a hadnagynak. A leány *felismerte benne az éjszakai gyilkost*. A karján megtalálták a *harapás okozta sebet*. Minden körülmény ellene tanúskodott. Világosan rá lett bizonyítva a bűntény. Elítélték húsz esztendei nehéz fogságra. És most néhány nap előtt előáll az igazi gyilkos, akit a lelkiismerete nem hagyott nyugodni, s *bevallja az egész gyilkosságot, minden részleteivel*. Az elítélt teljesen ártatlan volt; a harapást egy tivornyában kapta. Hányan lehetnek így? Akik hasztalan kiáltottak az Istenre és a magas egekre! Én, az ember, hidegvérrel vertem kezeikre a láncot. (104–105.) [kiem. D. E.]

E részlet jelzi a regény ismeretelméleti szempontú összetettségét, sőt ellentmondásosságát. Hiányérzetet kelthet a szemiotikai paradigma olvasóiban az a megállapítás, hogy „felismerte benne az éjszakai gyilkost”: az abdukcióban tudniillik ez a tények megfontolása nyomán alkotott következtetés. Itt viszont nem esik szó sem a kiindulópontul szolgáló „tényekről”, amelyek alapján a leány felismerte, illetve felismerni vélte a tettest; sem arról, miként válik ő az elsőrendű bűnössé, hiszen a második mondatban még csak a *gyilkosok egyike*. Ez a „kihagyás” a vallomások paradigmát idézi, ahol a vallomás nem a tényekből kiinduló hipotézisalkotás, hanem „az igazság előállítás”. A „bevallja az egész gyilkosságot” megállapítás ugyanakkor a „minden részleteivel” megjegyzéssel azt sugallja, hogy Lándory ennek „egészlegességét” és hitelességét nem „mindent vagy semmit” alapon értékeli, hanem a tettes által elmondott részletek valódiságának *mértékében*. A vallomások paradigmáról szóló fejezet vizsgálta, hogy míg Műchlernél a vallomás a bizonyíték, addig Meißnernél akad példa arra, hogy a bűnjel *váltja ki* azt, amely mégis a legfőbb bizonyíték. Jókainál azonban – ennyiben a szemiotikai paradigma felé mozdulva el – a vallomás akkor a bűnösség bizonyítéka, ha *megegyezik* a gyilkosság ismert és ezért „elsőbbséget” élvező körülményeivel.

Hiába élveznek a körülmények e tekintetben elsőbbséget, Lándory kizárólag a vallomás és nem jelértelmezés nyomán jut arra a megállapításra, hogy az első elítélt

⁹⁹ „– Az Istenért! A veszett eb elől térjen ön ki! – kiálta Godiva.
– De hátha nem az? – mondá Bertalan.” (108.)

tivornyában kapta a harapást. E mozzanat rávilágít arra, ahogyan a technikai médiumok meghatározzák, mit értünk „nyomon” (és viszont). Sybille Krämer hívja fel a figyelmet arra, hogy a technika olyan „tapasztalatokat nyit meg és [olyan] eljárásokat tesz lehetővé, amelyek apparátusok nélkül nem úgyszólván tökéletlenül, hanem egyáltalán nem léteznének” (2000: 85.). A szemiotikai paradigma *felől* rácsodálkozhatunk, hogy nem tudnak megkülönböztetni egy fiatal lánytól és egy tivornyázótól származó harapást, amit a tettes vallomása viszont hitelesíteni képes. Ahogyan Meißner novellája a vallomásos paradigma korlátját mutatta meg, hiszen a gyilkos csak a bizonyíték láttán vall önként, úgy Jókainál a vallomás a jelolvasás pótléka, sőt felülírója. Kizárólag az esetlegesen rendelkezésre álló vallomás tehet különbséget két harapás között. A mű tehát a jelolvasással, a „világos”, elsőbbséget élvező, a beismerő vallomást immár meg nem követelő, de később tévedésnek bizonyuló „rábizonyítással” szemben végül a csalhatatlannak tekintett vallomást értékeli föl.¹⁰⁰ Rendelkezésre állásának esetlegessége viszont – hiszen már nem él az a meggyőződés, hogy a bűnöst valami vallomásra kényszeríti – a jelolvasás bizonytalanságaként fogalmazódik meg Lándory számára. „– Ki a csalhatatlan az emberek között? – fakadt ki keserűn Bertalan”, mert úgy véli, a börtönökben „lehetnek közöttük, akik ártatlanul vannak eltemetve!” (104.) Holmes „csalhatatlanságba” vetett meggyőződésének alapja, hogy egy tárgynak csak az „tényleges” tulajdonsága, amely bármely megismerő alany számára, bármely körülmény mellett az:¹⁰¹ „Az éles megfigyelőt, aki sokat tapasztalt, lehetetlen megtéveszteni szerinte. A megfigyelés és az elemzés eredményei éppoly pozitívak, mint Euklidész tanítételei.” (*A brixtoni rejtély* 32.) A nyomozás szemiotikai paradigmája eszerint az esztétikai tapasztalat egyik hatásfunkcióját, a *poiesisz*t – ahogyan erről Kertész Ákos regénye kapcsán esett szó – izolálja, a „szerzői” kompetenciák körében ismerve el.

Lándory kénytelen a *poiesisz*-szel a maga kompetenciái körében szembesülni, amely – lévén a bűn episztemológiai és, az alany-tárgy típusú megértést határozva meg ideálként, „leképezendő” probléma – a „tévedés” kockázatát hordozza. Mindazonáltal az ember számára

¹⁰⁰ Mégpedig a vallomásos paradigma szemléletmódjával megegyezően kizárólag a beismerő vallomást értékeli föl, hiszen ártatlanságát hiába vallja a vádlott: „Minden körülmény ellene tanúskodott. Világosan rá lett bizonyítva a bűntény.”; illetve: „bevallja az egész gyilkosságot, minden részleteivel”. A vallomás felértékelése mutatkozik meg Lándory eljárásának a szegedi bűnper kapcsán olvasható jellemzésében is, amelynek nyelvi kifejezőmódja a vallomásos paradigmában vizsgált Meißner- és Műchler-novellákat idézi: „drasztikus lélektani kényszer alkalmazott: s a rémlátóvá tett gyilkost odavitte, hogy az éjnek éjszakáján bírójá elé kíváncsozzék, töredelmes szívvel megvallani tanútalan elkövetett rémtettét” (24.).

¹⁰¹ Ezt a felfogást nevezi Roman Ingarden „ismeretelméleti előítéletnek”, amely szerint „»objektív« csak az, ami valamennyi ismeretsubjektum számára, teljes *passzivitásuk esetén* is, különben pedig a megismerés bármilyen szubjektív (esetleg objektív) feltételei mellett is *mindig* egy tárgy tulajdonságaként van adva” (1977: 37.)

ez kínálja a megismerés módját. Amikor az inas, Péter megkérdezi, ő-e az Úr „háromszegletű szeme, amely minden sötétségbe belelát”, Lándory így felel: „Van ilyen világító háromszög: az emlékezet, a képzelet és az ítélet. Engem természetfölötti csodák nem segítenek.” (164.) Ez a „háromszög” pedig – amelynek mindhárom eleme alakító résztvevővé teszi a megismerőt a tudás létrejöttében – Lándory önértelmezésében eltávolítja mind a szemiotikai paradigma személyfüggetlen algoritmusától, mind a megismerés mitikusságától. A „megtalálták a harapás okozta sebet” megjegyzés szerint azt nem *valamely*, hanem már a megfigyelés pillanatában *a* harapás okozta, a leánytól származó sebnak tekintik. Ezt bírálja Holmes *A sussexi vámpír esetében*: a rendőrök nem képesek a fogalmiságtól mentes érzékelésre, ezért tévednek. A Holmes ideáljaként körvonalazódó megfigyelés azonban az újabb médiumokhoz, mindenekelőtt a fényképhez köthető. A *lélekidomárban* ez a szemléleti változás nem érhető tetten, ezért Lándory eszménye nem az a szemiotikai paradigma felől nézve elsörendű látás, amely leválik a személyről. A látóval „összeforró” megfigyelésre pedig oly módon kérdez rá a regény, hogy egyes adottságok láthatóvá válása egyenesen megkövetel bizonyos beállítódásokat és műveleteket. Azaz nincs szó sem pusztá megvilágításról, sem torzító vagy torzítatlan tükrözésről, mint a lámpa, illetve a tükör alakzatában. A „beállítottság” (Ingarden nyomán így foglalva össze emlékezet, képzelet és ítélet hármását; 1977: 37.) megváltozása pedig a tárgy tartományának változását is magával vonja. A *tüzetes, rendes, éles* megfigyelést hangsúlyozó Holmesszal szemben Lándory *ezért* nem vallja a megismerő „csalhatatlanságát”, ami ugyanakkor eszménye. De nem a rögzített jelölt meggyőződésén alapuló egyetemes igazságigénnyel bíró jelolvasáshoz, hanem másik dimenzióhoz rendeli: Istenhez és a „magas egekhez”, ahogyan a fentebbi idézet utolsó mondatában áll. Fenntartja tehát az egyetemes, abszolút és történelem fölötti igazság eszméjét. A megismerés metaforája, a „világító háromszög” azonban, amelynek ideálját a Szentháromság alakzatába írja, számára nem képes garantálni ennek „csalhatatlanságát”.

Hályog és vakság

Ambrus Zoltán: A gyanú

A hermeneutikai paradigmát érvényesítő művek kapcsán visszatérő megállapítás a kritikában, hogy „kegyetlenebbek”, mint a szemiotikai paradigmát érvényesítők. David Trotter szerint míg utóbbi a *par excellence* episztemológiai műfaj, amelyben a jelek birodalmába helyezett holttest ritkán jelenik meg *holttestként*, addig például Philip Marlowe nem képes arra, hogy „kellőképpen megkülönböztesse magát a szalon szőnyegének piszkától”. Ez Auden hasonlata a holttest általa igényként megfogalmazott disszonanciájára, amely – teszi hozzá Trotter – inkább émelygést idéz elő, semmint intellektuális izgalmat (2000: 21–22.).

Ez a probléma korántsem függetleníthető a szemiotikai paradigmát tárgyaló fejezetben már vizsgált gótikus irodalom hasonló fejleményeitől és kérdéseitől. A történet-vezetésbeli lehetőségek felfüggesztettségére épülő *terror* novellel szemben a *horror novel* nem a meg nem valósuló lehetőségeket dolgozza ki, hanem halmozza a retteneteket. Robert Hume ezt a különbséget a jóról és a gonoszról alkotott képzetek változásával magyarázza. A *terror novel* fenntartja jó és gonosz éles megkülönböztetését (noha démoni alakjaik félelemteli vonzóerőt gyakorolnak), míg például a *Frankenstein*ben a kivételes képességű címszereplő közvetve családjá pusztulását okozza. A külső tényezők előidézte feszültség helyett, összegzi Hume, a morális kettősség pszichológiai érdeke kerül előtérbe, s így a műfaj „a gonosz pszichológiai problémájának egyfajta tárgyalásává” válik (1969: 285–287.). Fred Botting Hume nyomán halad tovább, amikor ezt az átalakulást azzal magyarázza, hogy a XVIII. század a sötétség és a gonosz fenyegető alakjait objektivizálta, majd kiűzte, és így a megfelelő határokat kívánta helyreállítani. A XIX. században viszont megkérdőjeleződött a társadalmi, politikai és esztétikai formák, valamint az azokat meghatározó hierarchiák és megkülönböztetések stabilitása. A gótikus kastélyok és egyéb toposzok klisévé váltak, és már nem tudták a félelmeket és szorongásokat külsővé tenni. Ha meg is maradtak, nem külső fenyegetések, hanem belső állapotok, konfliktusok jelzéseként (Botting 1996: 10–13.). A *terror* másodlagos lett a *horror* mellett, a *sublime* helyett az *unheimlich/uncanny/kísérteties* kap döntő szerepet. Sigmund Freud írt arról *Das Unheimliche* (*A kísérteties*) című írásában, hogy a *kísérteties* nem idegenből vagy ismeretlenből származik, hanem valami különösen ismerősből, amely nem engedi, hogy elkülönítsuk, eltávolítsuk magunkat attól: „a »kísérteties« az a ijesztőnek az a fajtája, ami valami régóta ismert, bensőséges dologra vezethető vissza” (1998: 66.).

Bizonytalanná teszi a határokat, az elkülönítéseket (ezt mutatja meg Freud szótörténeti elemzése). Valós és látszólagos, jó és rossz megkülönböztetése, illetve annak problémája immár belsővé válik (gyakran a kettős, az árnyékén, a tükör által), semmint a természetfölötti (például a bűnöst megbüntető szellem) vagy általánosabban az idegen révén nyilvánul meg. Freud arra hívja fel a figyelmet, hogy „az újhoz és az idegenhez valaminek még hozzá kell járulnia, ami ezt kísértetiesé teszi” (i.h.), ez pedig az elrejtett föltárása. A *kísérteties* így az ismerősnek idegenné váló ijesztő átalakulását foglalja magában. A természetfölötti helyett pszichológiai erők válnak a fő mozgatókká, szellemi és állati erők: nemcsak a darwini evolúciós elmélet fedezte fel ugyanis az emberben az „állatit”, hanem a kriminológiai, anatómiai és fiziológiai kutatások is (l. bővebben Strasser 1984: különösen 60–79.).

Hasonló kérdések, problémák merültek fel a detektívtörténet bűn- és titokfogalma kapcsán is. Az episztemológiai problémaként értett és külsővé tett titok itt a megismerés tekintetében kérdőjeleződött meg. A hermeneutikai nyomozási paradigmát érvényesítő krimikben a „kegyetlenség” úgy ragadható meg, hogy a „klasszikus” műfajbeli külsővé tett titkot annak internalizáltnak mondható fogalma váltja fel. Ez nem vonatkoztatható el sem a megismerőtől, sem a nyomozástól, így a „rend helyreállítása” anakronisztikussá válhat. Olyan nyomozó és gyakran olyan tettes jelenik meg, akiknek esetében a morális megítélés bizonytalanságokba ütközik. A „kegyetlenségnek” ez a mozzanata elsősorban Kondor Vilmos regényében figyelhető meg. Ambrus Zoltán műve ugyanis inkább a belsővé tett titok pszichológiai aspektusát helyezi előtérbe: Szombathy Károly azt kutatja, követett-e el a felesége bűnt, de az igazság megragadására törekedve családját is úgyszólván tönkreteszi öngyilkosságával. A megismerés folyamata és eljárása ezért a „klasszikus” krimi felől „fenntartásokkal” illelhető, mert vagy bűnelkövetésre kényszeríti a korrupció, esetleg az illetékes hatóságok által valamilyen okból elnézett bűn, vagy tragédiát idéz elő, s ebből következően nem képes a rend és a morális határok előző fejezetben vizsgált helyreállítására.

Ambrus Zoltán *A gyanú* című művében (1892) az epikus folyamat alakításának sajátossága, hogy jelenetek sorát hozza létre. A jelenetező forma a szereplőket egyénített beszédcselkvésük révén teszi hozzáférhetővé mind Szombathy Károly, az ifjú Irén elleni vád ügyében eljáró védőügyvéd, mind az olvasó számára. A szereplők a másik személyiségét beszédmódjuk alapján alkotják, illetve ítélik meg,¹⁰² azaz a narráció elsősorban nyelvi

¹⁰² A mű elején például máris ez olvasható Károlyról: „A felköszöntő jó hatást tett. Nagyon kedvesnek találták, hogy a híres védőügyvéd otthon úgy beszél, mint egy félénk diák.” (5.) Károly is egyetlen mozdulat és néhány szó alapján alkotja meg Irén „erkölcsi arcképét”: „Csak egy mozdulatára emlékezett, de ez az egy mozdulat

viselkedésmódokat jelenít meg. A perspektíva rögzített: a kávéházi jelenet kivételével (melyben Levetinczy úr, Szombathy Károly első segédje Irén felmentését újságolja el) az elbeszélő Károly nézőpontjára támaszkodik. Figyelmet kell ezért fordítani az ellipszisekre és azokra a jelenetekre, ahol külső, szereplői nézőpontból látjuk Károlyt. Az explicit ellipszisek néhol a műfaji sémákra vonatkozó elvárásokat hiúsítanak meg. Ilyen mozzanat a nyomozás. Károly utazni készül, amikor Irén anyja fölkeresi őt, hogy még egyszer kérlelje, mentse meg lányát a borzalmas vádtól: eszerint végrendeletet hamisított, és meggyilkolta az öreg Wernert, akinél az anya házvezetőnőként dolgozott. Károly ekkor tudja meg, egy tanú látta, hogy az öreg Werner testvére, Barcsiné (bár a gyilkosság estéjén távozott a házból) visszatért. Ez az információ arra az elhatározásra készíti, hogy „[h]árom napunk van a végtárgyalásig; ezen a három napon én csak detektív leszek” (14.). A detektívtörténet kódja szerinti elvárásokat azonban mindjárt a következő fejezet eleje megghiúsítja, amikor már megvan a vallomás, a bizonyítás. A nyomozás folyamatában és a végtárgyalásban a szöveg a játékba hozott műfaji kód „ellenére” nem érdekelt, szembeéltő „mellékességgel” siklik át ezek fölött. Az említett kávéházi jelenetben az ellipszishez külső nézőpont társul, így az elbeszélő éppen akkor távolítja el Károlyt, amikor győzelmet arat, s dramatikus tetőpontot várhatnánk. A harmadik elliptikus momentum Irénnel való házassága: az ügyvéd és kliense közötti szerelmi történet kódja kezd működni, de míg az egyik fejezet végén Károly még kemény munkával megszerzett kenyeret ígér, addig a következő oldalon már több gyermekük van.

Az elliptikus mozzanatokhoz kapcsolódik a mű lényeges sajátossága: az „utólagosság”. Már csak három nap van a végtárgyalásig, már megvan a mentő tanú és vallomása, már megnyerte a tárgyalást, már elfogták Fritzét, a végrendelet egyik tanúját (tehát nem Irén hamisította), már elítélték Barcsinét, Károly már megkéri Irén kezét, s házasságát is már a megromlás előtti pillanatban mutatja be a mű. A regény cselekményét ebben az értelemben az események kifejlése és másfelől a folyamatok ábrázolásának hiánya jellemzi. Ez összefügg Károly megismeréskonceptiójával. Az anyával való találkozásakor fejti ki a nyomozótól független igazság igényét, az események inherens értelemtartalmát, s hogy a „bizonyított tény” független az ő véleményalkotásától: „Nézze, kérem, ebben az írásban [...] nincs egyéb, csak a száraz tényállás” (8.). Ebben a kérdésben kapcsolódik össze az utólagosság alakzata és a megismerésfogalom: ennek folyamata, eljárása mellékes Károly számára. Csak annyiban tarthat számat érdeklődésre, amennyiben képes *nem* részt venni az

kísérteni kezdte, s újra meg újra maga előtt találta, amint a bíróra pillantva, hátraszegte szép, szőke fejét, és így

igazság megjelenésében. Arra irányul, hogyan „foglalja össze a tényeket” (8.), elvitatva a jelként való olvasás mögött az én autoritását. A nyomozás nyelvisége irreleváns a „tények” immanens értelemtartalmával szemben: „bármily ékes beszéddel állanak is elő, [...] mert a tények, fájdalom, ellenünk beszélnek” (8.) – mondja az anyának.

Károly „tényállást” ismertet, amelyben „minden” Irén ellen szól, de a Barcsinét látó tanú elég az olyan narrativizáláshoz, amely szerint Irén ártatlan, és Barcsiné a gyilkos. A mű folyamán azzal kell szembesülnie, hogy a nyelv nem a „tényállás” leképezésének semleges médiuma, hanem inkább a szó irányítja a nyomozást. Az írásszakértők állítják, hogy az öreg Werner végrendelete hamisítvány, de Fritze szava nyomán ebből a „tényből” „tévedés” lesz. A szöveg így önkényes mozzanatként formálja meg, hogy kinek a szavát ruházzák fel az igazság modusával. Sőt amikor Barcsiné a börtönben a halálos ágyán azt vallja, ártatlan, és Irén volt a tettes, minden „tényállás” és bizonyíték ellenére ismét lehetségesnek tűnik Károly számára, hogy Irén (ekkor már felesége) volt a bűnös. Vagyis a szöveg azt az elgondolást bontakoztatja ki, hogy a *tényt* és a *bizonyítékot* a szó alkotja meg akként.

A Barcsinét látó tanú fordulópont a műben, mert a „tényekben” rejlő értelem felfogásával szemben ekkor fogalmazódik meg Károly számára Werner hirdetésének kétféle kontextualizálhatósága: egyrészt a morális értelmezés (az anya özvegyként cselédnek ment), másrészt jogilag, tudniillik e rövid ismeretség nem motiválja a végrendeletet (amelyet Werner Irén javára tett). Ekkor szembesül azzal, ahogyan a nyomozás kijelöli a maga kereteit, azt, hogy mi gondolható el. Ha nem tudunk arról, hogy más is lett volna a lakásban, akkor el sem képzelhető más „cselekményesítés” (White), mint hogy Irén a gyilkos. Amikor azonban a tanú révén Barcsiné bűnössége elgondolhatóvá válik, ez a narratíva más lehetőségeit jelöli ki. Míg Károly korábban azt mondta az anyának, senki sem mehetett be a házba, most kijelenti, „mikor az egész ház a vacsorával volt elfoglalva, [Barcsiné] észrevétlenül osonhatott be a Malom utcai kapun” (20.). Az előző narratívában „tény”, hogy Irén csak néhány percre aludt a beteg mellett, ezért más oda sem mehetett, most viszont „[v]alószínű, hogy Irén téved, s tovább aludt, mint képzeli: a gyilkosnak okvetlenül volt vagy öt percnyi ideje” (i.h.). Kénytelen szembenézni azzal, hogy a „cselekményesítés”, az eseményre rávetített „formai koherencia” (White 1997: 100.) nem inherens értéke egy-egy eseménynek.

Az anya megjelenése mellett a mű másik fordulópontját az képezi, amikor egy elítélt (mint kiderül, Barcsiné), halálos ágyán magához hivatja Károlyt. Másodszor hívják el, ismét

szólt: »Ne faggassanak engem. Tudom, hogy elítélnék. Jó, nem bánom. De hagyjanak békében.«” (15.)

egy utazás előtt. Feltűnően hasonlóak a körülmények is: mindkettőt nagy várakozás előzi meg, és egy-egy sorsdöntőnek bizonyuló látogatás hatására dönt úgy, mégsem utazik el. Mind a két beszélgetés annyiban bizonyul sorsdöntőnek, amennyiben az anya és Barcsiné is az addig gyanúsított személy ártatlanságát mondja ki. A körülmények révén egymáshoz hasonlóvá tett jelenetek mindkét alkalommal átrajzolják a nyomozás kereteit. Megfigyelhető azonban egy döntő különbség. Első alkalommal Károly azzal söpri félre az addig Irénnel szemben táplált gyanút és a „száraz tényállást”, hogy „azok a tények, amelyekre támaszkodott, nyilván nem igazak. Mert íme, kezében a bizonyítékok, hogy Wernert nem a szőke leány, hanem Barcsiné gyilkolta meg” (20.). Az első történetet „mulasztásként” értékeli át, de a megismerés kereteinek ez az első átrajzolódása még fenntartja számára a megismerő részvétele nélkül leképezhető eredet meggyőződését (hiszen a tények nem voltak igazak). Annak ellenére tartja fenn ezt, hogy éppen ez a fordulat mutat rá a potenciálisan végtelen számú esemény közül némelyek *tényként* való megalkotására mint értelmezői *műveletre*. Paul Veyne a történetírás tárgyában hangsúlyozza, hogy „minden »tényt« egy implicit nem-eseményjellegű mozgási tér vesz körül és ez a tér teszi lehetővé, hogy másként konstituáljuk, mint ahogyan hagyományosan tették” (Veyne 2000: 80.).

Amikor Barcsiné a börtönben azt mondja, ártatlan volt, nem ad „bizonyítékot”, Károlyon mégis eluralkodnak kétségei. Mivel igazság és konstrukció kizáró ellentétében gondolkodik, porig sújtja a különféle „cselekményesítési” lehetőségekkel és így a megismerő kizárásának lehetetlenségével való szembesülés. Porig sújtja a felismerés, hogy – Hayden White-tal szólva – a narratívák „tartalma legalább annyira *kitalált*, mint amennyire *talált*” [kiem. H. W.] (1997: 70.). Barcsiné nem „bizonyít”. Ha megnevezne egy körülményt, az ellenőrizhető és így kijelentése cáfolható volna. Pusztá állítása azonban arra kényszeríti Károlyt, hogy ő maga ellenőrizze a lehetőségeket. Amikor újra végiggondolja az egykori nyomozást, Irénnel való találkozásait, és kézbe veszi a régi iratokat, kénytelen elismerni, hogy *képes* másként értelmezni azokat – anélkül azonban, hogy a korábbi „tényállást” *tévedésként* értékelhetné át. A „minden lehetséges” (46.) állapotában arra ébred rá, hogy a „tényeket” és azok értelmezését sem megerősíteni, sem cáfolni nem tudja. „Úgy nézett a papírajaira, mint értéktelenné vált bankjegyeire a hajdan gazdag, akit a devalváció koldussá tett.” (48.) Kétségbeesésbe kergeti, hogy a szelekció, amellyel a „látszólag csekély dolgok” kiválasztásra kerülnek, és a narratív séma, amely rendezi azokat, az önkényesség mozzanatát is hordozza.

Vizsgálódásának csak az lehet az eredménye, hogy „mindig fog tudni érveket találni, hogy azt gondolhassa, amit gondolni akar” (Norrman 1982: 178.).

A megismerendő külsődlegességének, külsővé tehető voltának megkérdőjeleződése összefügg a látás modelljével. Másként fogalmazva, azzal a kérdéssel, hogy „uralható-e” a látás, illetve milyen a szubjektum és a látás viszonya. Amikor Jonathan Crary azt állapítja meg, hogy könyve „a látásról és annak történeti konstrukciójáról” szól (1999: 13.), leszögezi, hogy a látás nem pusztán biológiai adottság, nem korszakokon átívelő jelenség. A megfigyelő ugyanis lehetőségek, konvenciók előre meghatározott halmazán belül lát, melyet diskurzív, társadalmi, technikai és intézményes viszonyok alakítanak ki. Crary a látás *camera obscura* modelljét (amelyet *A tömeg embere és az embertömeg* című fejezet vizsgál a szemiotikai paradigmában, a város olvashatóságában) elkülöníti a sztereoszkóppal fémjelzett, minden külső jelöléttől elszigetelt, autonóm percepciótól. Az előbbi modellben a látás egy tőlünk függetlenül létező jelenség leképezése, míg az utóbbiban kétséggé válik, hogy a látott dolog a maga tárgyiasságában létezne, mivel a látás *létrehozza* a külvilágot (ezért a sztereoszkóp a metaforája). Ennek megfelelően látó és látott nem választható el élesen, hiszen a megfigyelő az optikai élmény aktív megteremtője.¹⁰³ A detektívtörténet szempontjából megjegyzendő, hogy a látás ezzel már nem a tudás kiváltságos formája, hanem maga is a tudás tárgya lesz.

A látás történeti konstrukcióinak craryi kérdésfeltevése nyomán Ambrus művének érdekessége, hogy Szombathy Károly egészen a 9. fejezet többször megismételt „minden lehetséges” vigasztalan állapotáig az igaz vagy helyes külső képnek rendeli alá látását. A „tények” elsőbbségét vallja, amelyek a megismerőtől függetlenek, és a tárgy-alany viszonyon kívüli nézőpontot nyújtanak: „Hidegen, bíráló fejjel, mindent mérlegelve, közömbösen olvasott, mint egy bíró.” (47.) Amikor azonban szembesül a maga részvételével, oda jut el, hogy „lehetetlenség nincsen, semmi se lehetetlen” (46.). A „madonnaarcú gonosztevők” eseteit földidézve kétségbeesetten képzelel el a lehetséges történeteket. A „semmi se lehetetlen” felismerése így a lehetőségek előállítását szítja fel, immár elszakadva a „tényektől”: ekkor már az az igazság, amit el sem tud gondolni, ezért igyekszik minden lehetőt elgondolni, s azután (e logika szerint elvileg véget nem érő módon) újabb és újabb lehetőségeket elgondolni.

¹⁰³ William James, Henry James testvére, pragmatista filozófus például azt állapította meg, hogy mind a megismerésben, mind aktív életünkben alkotó, teremtő módon járunk el. A világ alakítható, képlékeny, s arra vár, hogy a végső érintéseket elnyerje kezünkben. Az ember igazságokat idéz elő (vagy nemz) rajta. Idézi Norrman 1982: 134.

A Barcsiné halálos ágyán tett kijelentését követő kutatás azonban korántsem felel meg a mű első felében zajló nyomozásnak. A gyilkosság gyanúja ugyanis féltékenységre fordul át. Az elmozdulás azon a szöveghelyen érhető tetten, amikor Barcsiné szavainak hiteltelenségéről igyekszik meggyőzni magát: „Mintha a vitriol, melyet szememnek szánt, megvakított volna, s nem folyt volna szét a lábam előtt?!...” (43.) Ez visszaaut Irén anyjának szavaira arról, hogy Barcsiné „egy féltékenységi rohamában” vitriollal öntötte le férjét. Ez az idézőként felfogható szövegmozgás értelmezhető úgy, hogy Barcsiné féltékeny Károlyra, másrészt Károly későbbi féltékenysége felől is olvasható. A gyilkosság gyanúját valamiféle általánosított és ezért már-már tárgyatlanná váló gyanakvás váltja fel. Az igazság érdekében „[m]egszerzett minden elképzelhető adatot, ami a felesége múltjára vonatkozott” (55.). Végtelen számú elemmel azonban nem lehetséges a totalizálás, a fogalomalkotás, illetve „nem lehet mindent megmutatni; nem azért, mert túl sok szövegoldal kellene hozzá, hanem mert nem létezik elemi történelmi tény, nem létezik elemi eseményatom” (Veyne 2000: 67.).

Nem az a *sztereoszkóp* modell bontakozik ki tehát (a hermeneutikai paradigmában a látás modelljeként), amely szerint a szem nem a pusztá átvitel semleges eszköze, hanem fizikai kérdés, s összefonódik azzal, amit lát. Károly fájdalommal állapítja meg: „Soha senki se találkozott, aki [...] arcába vágta volna hályogos szemű kísérlőknek. Nem tudott esetet, hogy valaki felnyitotta volna a szemét ezeknek a boldogtalanoknak, akiknek egyedüli szerencsájuk az volt, hogy nem láttak, nem tudtak, nem hallottak.” (46.) Károly felismerése – a nyomozás kijelöli kereteit, a történések különbözőképpen helyezhetők őket értelmező kontextusba, illetve különbözőképpen formálhatók meg történetekként –, vagyis az értelmező és az értelmezés tárgyának kölcsönhatása, a látás (Crary felől is belátható) alkotó működése paradox módon a vitriol mellett a hályog, megvakítottság és nem látás, azaz végső soron a vakság alakzatában jelentkezik. A szöveg – az „eldönthetetlenség” olvasói tapasztalatában – sem Irén, sem Barcsiné bűnösségét nem rögzíti. Az igaz külső képnek alárendelt látás igénye, a külső jelölt elkeseredett kutatása végül a „minden lehetséges” és a „légy százszemű, mint Argus” (51.) felszólítás totalizálhatatlanságának formáját ölti, a leképezés/leképezhetőség problémájától a „gerjesztés” felé mozdítva ki a megismerés működését. A külső képnek alárendelt látás igazságigénye megköveteli a megismerő érzéki észlelésének ellenőrzését. A testi érzeteket ki kell iktatni, hogy meg ne *hamisítsák* a megismerést (l. bővebben Topitsch 1999: 171.). A testi érzetek csak ilyen szerepet játszhatnak, ezért olvas Károly „hidegen”, és ezért érénye az ügyésznek, hogy „nem szenvedélyes ember, és nem gyűlölködik” (8.). A

testiség kiiktatásának törekvése tehát két vonatkozásban van jelen: a szenvedély és a vágy ösztöneiben, valamint az érzékelés testi mivoltában. Az objektivitás kényszere és a test kiszorítása, elfojtása a saját testtel szembeni ellenséges beállítódáshoz vezet: előbb a szem beteg (hályogos) vagy „károsított” (vitriollal leöntött) felfogásához, végül az öngyilkossághoz.

Lekváfőzés és bokszt

Kondor Vilmos: *Budapest Noir*

Míg Ambrus Zoltán alakja ügyvéd, Kondor Vilmos *Budapest Noir* című, 2008-ban napvilágot látott regényében szereplő Gordon Zsigmond bűnügyi újságíró. Az 1936-os Budapesten meggyilkolt „kéjvő” ügyében induló nyomozása arra irányul, hogy cikket írjon, lehetőleg „címlapsztorit”. A mű már ezt megelőzően, a megvesztegetéssel ártatlanul megvádolt Róna Ernő detektív kapcsán is az igazság totalizálható ideáljával állítja szembe a cikkírást, a tudás „töredékességét”: a csoportvezető detektívfelügyelőtől, „Gellértől ugyan nem tudott meg semmi újat Rónáról, de Turcsányi Gyula már nagyon várta a cikket, hát nekiállt megírni azt a keveset, amit tudott” (191.). A múlthoz a leképezésként meghatározott hozzáférés adatok és körülmények újdonságaként és mennyiségeként értelmeződik át. Gordon a regény befejezésében az élete első cikkét író gyakornoknak azt fejt ki, hogy az újságíró feladata megírni, „mi történt” és kivel, nem a „miért”-re keresni a választ. Ennek megfelelően tanácsolja: „A spekulációs részt is húzza ki a cikkből.” (193.) Ezzel az abdukciós eljárást, azaz – a szemiotikai paradigma értelmében a nyomozást – iktatja ki az újságírásból, és így a gyilkosság kétféle történetét tárja az olvasó elé. A szemiotikai paradigma előfeltevéseitől eltérően azonban nem igazság és hamisság ellentétében különbözteti meg a két elbeszélést, hanem az *alkalmasság* szempontjából. Az egyik az abdukciót érvényesítő történet, amelyet az apának, Szöllősy kávékereskedőnek és feleségének mond el, és amelyben a hipotézisalkotásra világít rá például ez a szövegrész: „amit eddig mondott, biztos volt. Ennél a résznél azonban csak találgatott. Mivel Szöllősy arcán megrándult egy izom, tudta, hogy jól okoskodott” (163.). A másik a gyakornok újságcikke, amelynek kijavítása során a „spekulációval” együtt a „leképező” nyomozást távolítja el. Az újságcikk nem azért „jobb”, mert „igaz” vagy megfelel a „valóságnak”, hanem mert „alkalmasabb”; és viszont: a Gordon által formált történet „fogyatékosága” sem a „hamisság”, hanem az „alkalmazhatatlanság” horizontján merül föl.

A nyilvánosság elé kerülő cikk mindenekelőtt a tekintetben kerül szembe a szemiotikai paradigma elveivel, hogy nem érvényesül az a performatív dimenzió, sőt Gordon tüntetően kiiktatja azt, amely de Man nyomán „mentegetőzésnek” nevezhető. Ez írja a bűntényt kauzális struktúrába, hogy „kírvó indokolatlansága” megértésre találjon, és hogy a referenciális bizonyítékkal, a konstatív történetmondással és az ellenjegyzéssel megsemmisítse a bűnt.

Gordon végül megbünteti a gyilkosságot elkövető Pojvát (felszítja ellene a bokszeccs előtt ellenfelét) és a lány halálát végső soron előidéző apát (vagyonát egy leányanyaotthonra íratatja), továbbá elúzi a kéjnőkről albumokba fényképeket készítő Skublics Izsót, de a fentiek hiánya folytán a bűn nem semmisíthető meg. Gordon ugyanis az igazság nyilvánosságát nem tartja lehetségesnek. A „rend helyreállítása” mint a megismerésben rejlő potenciál elképzelése ezért szinte groteszkül hat, a Gordon által végrehajtott „büntetések” pedig kizárólag egyéni igazságérzetének megnyugtatótás szolgálhatják. Ebben tér el leginkább Clara Reeve előző fejezetben említett regényétől (*The Old English Baron*), ahol a bűn szintúgy nem mondható ki (illetve ott a szégyen miatt nem akarják kimondani), ezért a nyelv retoricitásával szintén nem semmisíthető meg. Ott azonban a bosszú a gondviselés kiengesztelésére hivatott, míg itt egyéni elégtétel, amely viszont sem társadalmi, sem vallási legitimációt nem nyer, így még látszólag sem kap „felhatalmazást [...] arra, hogy önmaga fölé emelkedjen” (Nyusztay 2005: 602.).

A *Budapest Noir* világában Gordon kénytelen elismerni, hogy amit megtudott a kéjnőket albumokból válogató politikusokról, „soha nem jelenhet meg” (63.). Folytatja ugyan a nyomozást, mert őt és szerelmét, Krisztinát is megfenyegették, azaz személyes sértettsége (mivel csúnyán megverték) mellett a veszély is motiválja kutatását. Képes azonban fenntartani és érvényesíteni azt a zsurnalisztikai diskurzust, amellyel elkerülheti, hogy Mikszáth Kálmán *A sipsirica* című, 1902-es művének Druzsbjának sorsára jusson. Druzsba a gimnáziumára örökölt hagyott kastélyban látottakról a tanári karnak beszámolóit ír, újságcikket, majd parlamenti interpellációra is sor kerül. Vádjait azonban képtelenségnek minősítik, őt magát elmeegógyintézetbe zárják. Eisemann György rámutat, „alakja teljesen »kííródik« a regényvilág mozzanatait a többi szereplővel közösen belátható, legitim narratívából. Különléte immár olyan »másik« funkciót tölt be, melyből [...] nem képződik átjárás más nyelvezetek felé” (1998: 83.).

Gordon ezzel szemben Kondor regénye végén a történetk olyasfajta közlése mellett áll ki, amely nem „hamis”, de nem azért, mert „igaz” volna, hanem mert ez a propozíció

tartalom neki mint újságíró számára a legmegfelelőbb (azaz a rendőrség hivatalos álláspontjával egyező, hiszen ez a dolga, feladata, mondja a gyakornoknak). Ez az „áttétel”, „átfordítás” azonban éppenséggel relativizálja a beszédmódokat. Ebben a diskurzusban nem az igazság leképezése a tét, hanem a feladat elvégzése, a társadalom hatalmi erőviszonyaival és a hírlapok diskurzív konvencióival összhangban. „Én írom a híreket, [...] már ha a hírek engedik megírni magukat” (10.), az viszont nem írható meg, hogy a parlamenti képviselők katalógusból választják ki a kéjnőket, és hogy a tekintélyes kávékereskedő megverette s akaratlanul, de végül megölette a lányát. Míg Jókainál Rózsa Sándor tevékenységét az tette lehetővé, hogy a nép nem működött együtt a rendőrséggel, addig Kondornál a rendőrség a politikai-társadalmi érdekkapcsolatok miatt nem is indít nyomozást.¹⁰⁴

Kondornál a meggyilkolt lány utáni nyomozás a cikkírás szolgálatában áll (legalábbis a regény elején és végén), s ezzel – az újság médiumával összekapcsolódó nyilvánosság révén – azt a felfogást bontakoztatja ki, miszerint a megismerés cselekvés. „Gordon érdemben már nem sokat tehetett, [...] mégis úgy érezte, kötelessége a mindig segítőkész detektív ügyében kideríteni az igazságot” (11.) – a szöveg itt a Róna-ügy igazságának kiderítését a *mégis* kötőszóval a „tevés” szolgálatába állítja. Ez figyelhető meg a halott lány ügyében is: Gordon szerelme, Krisztina mindjárt azt kérdezi, mit akar tenni.

– Miért kellene tennem bármit is?

– Mert ez nagyon gyanús, Zsigmond. (26.)

Kétféle érdeklődés körvonalazódik tehát: az egyik mögött, ahol a megvádolt ember becsülete a tét, személyes mozgatórugó rejlik; a másik a hírlapi cikkel összekapcsolódó érdeklődés, amely Gordon vágya szerint érdekes, szokatlan, sokkoló, egyedi, de általában „mindennapi”. Ez az érdeklődés feszültségbe kerül jártasságával, hiszen „már nem nagyon érhetne meglepetés” (16.). A meghalt lányról először hallva például ezt feleli informátorának: „Ha azt mondja, hogy egy cselédet csapott el a villamos a körúton...” (16.) Lándory számára a „tapasztalás” annak lehetősége, hogy „ügyességre” tegyen szert a megismerésben, hiszen azt tekinti eredménynek, ha a bűvészhez hasonlóan gyakorlott mozdulatokkal hajtja végre

¹⁰⁴ Jókai említése azért fontos, mert a magyar irodalomban a paradigma alakulásának háttérben jelen van az a társadalmi-politikai vonatkozás, hogy – mint *A lélekidomárban* olvasható – a csendőrök inkább a politikai rend, mint a társadalmi rend ellenségeit üldözték, ezért „a rendőrségnek a működését megbénítja az egész társadalom ellenszenve” (19.), a detektívet cinkosnak tekintve. A szegedi bűnper lefolytatása a nép és a rendőrség viszonyában „korszakváltás”, fordulópont, hiszen a népnek hozzá kell szoknia, hogy „nem azok a becsületes emberek, akiket tömlőbe csuknak” (20.). Lándory ugyanakkor a per után is azt érzékeli, hogy „írásban és hivatalos alakban” ünneplik, „társaságban” nem (103.). Ő maga is erkölcsi kétségekkel küzd, munkája kapcsán ölésről beszél, mivel egy-egy várat ő töltött meg (élő) halottakkal, vagyis rabokkal.

„mutatványát”. Az egyedi, a sosem látott ezért szorongással tölti el.¹⁰⁵ A módszer „foglya” (vö. Gadamer 1984: 245.) szeretne lenni, nem mintha ezt „fogságként” élné meg, hanem mert ez garantálná számára az igazsággal azonosított bizonyosságot. Gordon számára viszont az említett „meglepetés” értéktelített, mert annak lehetőségét kínálja, hogy „az igazság a megértőt bevonja a maga birodalmába” (Grondin 1993: 225.). Lándory számára ez szorongató, mert előtte annak az ideálja lebeg, hogy egyoldalúan ő vonja be az igazságot a maga „birodalmába”. Korántsem „nyomasztó” ideálja volna, hogy (mint Kondornál olvasható) „a lehetőségek végtelenek, ugyanakkor nyomasztóan egyformák” (17.). Ez a „mindennapos” bűnözés, amely mentes az esztétikumtól – Lándoryval ellentétben ugyanis Gordon számára ebben a vonatkozásban merül föl a büntény. „Nem ez lesz az első jelöletlen sírba temetett kéjű Budapest” (18.) – állapítja meg a helyszínen lévő detektív. Gordont sem az kínozza, hogy a gyilkosság felderítetlen maradhat, hiszen ha egy kéjű holtan találnak a Nagydíófa utcában, amely „nem igazán biztonságos környék”, az nem „gyanús”, arra nem mondja, hogy „nem stimmel” (26.).

Csak attól a pillanattól *érdekli*, azaz *szólítja meg* az eset – érdemes felfigyelni arra, hogy Lándorytól mennyire idegen az igazság e történetjellege –, hogy konstatálja, „ilyen még nem” történt (26.): „Ez azért mindenesetre különös. Egy halott zsidó lány a belváros kétes híri utcáinak egyikében. Alaposabban megnézte a holttestet” (18.), retiküljében csak imakönyvet talál. Ekkor, az „alaposabb” szemrevételezéssel lép ki a lány abból a régióból, ahol – a gyakornoknak tanácsoltak szerint – az újságíró feladata megírni, mi történt. Le is vonja az első következtetést: „Egyáltalán nem esett nehezeire felidézni a dacos, szomorú mosolyt, amelyet a két fényképen látott” (18.) Gellért felügyelő fiókjában. Ezen a ponton figyelhető meg elmozdulás, hogy Gordont a Krisztina által megfogalmazott kérdés vezesse: „Látott már maga zsidó kéjűt? Ha érdekli a véleményem, nem az a kérdés, hogy mibe halt bele, hanem az, hogy miként lett egy tisztos polgári családból származó zsidó lányból prostituált.” (30.) Míg a „módszer” „sematikusán redukálva [...] az emberi viselkedésben csak azt képes megismerni, ami tipikus, törvényszerű” (Gadamer 1984: 251–252.), itt a lány sorsára helyeződik a hangsúly. Ahogyan Gadamer másutt megfogalmazza, nem arról van szó, hogy „a néző vagy szemlélő mint valami semleges fél mintegy »rögzít« egy tárgyat”, hanem „magával ragad” (1994: 167.). „A kommunikáció nem ezt jelenti: megragadni, felfogni, leigázni és

¹⁰⁵ Ez a felfogás alapvetően megkülönbözteti Lándoryt a „klasszikus” detektívtörténetek nyomozóitól. A „sosem látott” mozzanat felértékelését a város olvashatóságának vonatkozásában bővebben vizsgálja *A tömeg embere és az embertömeg* című fejezet.

rendelkezésünk alá vonni” – amihez hasonló kifejezésekkel él Weber a világ *varázstalanítása* kapcsán, és hasonló jelenségeket világít meg a disszertáció ökokritikai fejezete is – „hanem egy olyan közös világban való részesedést jelent, amelyben megértjük egymást” (i.h.). Nem „utólagos” és nem „leképező” eljárásról van szó. Gordon nyomozása a maga és kedvese veszélyeztetettségének belátásával jár. Slomóval, a meggyilkolt zsidó lány udvarlójával ellentétben képessé válik arra, hogy megvédje szerelmét. Tudatosítja pozícióját: újságíróként ki van szolgáltatva bizonyos társadalmi rétegeknek a kimondhatóság nyilvánossága tekintetében, fizikailag esendő emberként pedig ki van szolgáltatva testileg. A „klasszikus” detektív testi sérthetetlensége és aszexualitása ugyanis megismerésének az időből „kireflektáló” karakterével függ össze. Gordon regényében azonban annak során, hogy „részen gyarapodunk annak az értelem-alakzatnak a révén, amellyel találkozunk” (i.h.), a bűn eltörölhetősége mint a nyelv performativitásának teljesítménye irrelevánssá válik.

Gordon cikket akar írni a meggyilkolt zsidó „kéjnőről”, ezért *új* információkhoz kell jutnia. Kijelenti: „Az nem elég, hogy ott voltam a helyszínen. Az csak másfél hasáb a hetedik oldalon.” (32.) Érdekes párhuzam figyelhető meg Gordon „tatájával”, Mórral, akinek célja hasonlóan „olyan lekvárt alkotni, amelyet az Ínyesmester *közlésre alkalmasnak* talál” (37.) [kiem. D. E.]. Lekvárőzését tehát az határozza meg, hogy „még az Ínyesmester sem ismeri”; vagyis a jó lekvár újdonság és diskurzív konvencióknak való megfelelés kettősségében „közlésre alkalmas”. Gordon kutatása is kizárólag bizonyos diskurzív és társadalmi szabályok által meghatározott „mozgástérben” képzelhető el.

A nyomozás főzéssel vont párhuzama alapvetően tér el a régészet alakzatától. A főzés nem felszínre hozza és feloldja az eredetit, hanem a kiválasztott, illetve rendelkezésre álló alapanyagokból és újat alkot. A kiválasztás a szemiotikai paradigma felől az önkényesség, a rendelkezésre állás az esetlegesség mozzanatát hordozza, amelyektől a régészeti metafora mentes; sőt az „eredeti” a főzés alakzatában „hozzávaló”, amit Mórnak kigondolnia és keresnie kell, hogy szépet, frisset találjon, és így az lekvárkészítésre *alkalmas* legyen. A régészeti metafora azt definiálja művészetként, amit felszínre hoz, a főzés viszont azt, amit megalkot. Gordon lekvárra tett egyik megjegyzése rávilágít arra, hogy a létrehozott „mű” itt elválik az eredettől: „Ugyan meg nem mondtam volna, hogy gesztenye, de ízlett.” (37.) Az eredet felismerhetetlen is lehet, a „mű” értékelése mégis kedvező, mivel az eredetnek való megfelelés, illetve annak leképezése immár nem kizárólagos és megfellebbezhetetlen szempont. Hasonló felfogás bontakozik ki Gordon cikkírói tevékenységében, miszerint „ott

voltam a helyszínen, cikket akarok írni belőle, de nincs semmi, amit megírhatnék” (38.). Nem azt panaszozza, hogy nem tudja senki, miként halt meg és ki volt a lány. Azaz nem a gyilkosság mint eredet leképezésének nehézségét, hanem az eredet mint a létrehozandó hírlapi cikk „alapanyagának” hiányát veti föl. Gordon Mórhoz hasonlóan „ehető” cikk előállításán fáradozik. A regény zárata azt vallja be, hogy Szöllősy Fanny halála olyan alapanyag, amelyből nem készíthető címlapsztori. Ezért kapja meg feladatul a gyakornok. Gordon tehát Mórhoz hasonló felismerésre jut: „De már tudom, hol rontottam el. Most már tudom, és mihelyst találok igazán szép gesztenyét a piacon, újra megpróbálom.” (37.)

A *létrehozás* szó használata azonban félrevezető lehet, ha az alakítás elsődlegességének benyomását kelti. Alakító dialógusról van szó, „hozzávaló”, „alapanyag” és a művelet kölcsönhatásáról. Gordon is alkalmas alapanyagot keres, amely megszólítja, Grondin szavával élve „bevonja a maga birodalmába” (1993: 225.), és amelynek révén az igazság történése dialógusjellegre tesz szert. Ez a paradigma ugyanis a verifikáció igazsága helyett a felfedezés igazságának primátusát vallja. A szemiotikai paradigmában Holmes eszménye a „fizikai látás”, amely az „objektíváló” rögzítés révén az igazság kizárólagos szavatólója, míg a „fogalmiság” téves, mert a megismerő *egyedi* beállítottságából születő interpretációhoz vezet. A *Budapest Noir* a bokszozás kapcsán értelmezi újra ezt a szembeállítást. Strausz Jenő bokszozó különbözteti meg e sport két fajtáját, amelyet Pojva és Harangi neve fémjelez. Pojvát „üthették, meg se érezte, a kezébe meg akkora erő szorult, hogy ha valakit rendesen eltalált, az többet nem kelt föl a ringben” (100.). Mindegy, kivel küzd, hiszen csak „ver”: Pojva a fizikai dimenziójára redukált ökölvívást képviseli. Ezzel állítja szembe Strausz azt az igényt, hogy „ne csak ütni tudjon baromi nagyot, hanem gondolkodni is egy keveset” (78.). Az ütés erejével szemben a „technikásságot” és a gyorsaságot értékeli föl. A lekvárfőzés és a bokszt alakzata annak belátásához vezet el, hogy „az igazság nem az egyik és nem a másik oldalon fekszik, hanem magában ebben a folyamatban” (Grondin i.h.).

Mind Gordon, mind Mór esetében egy-egy szöveg (recept, illetve hírlapi cikk) létrehozása a feladat. Mindkét szövegfajta az olvasó számára ismeretlen, de nem *titokként* megalkotott (nem valamely eredetet „leképező”) információt közöl: a recept egy étel elkészítési módját, utasítások sorát tartalmazza, a cikk pedig egy eseményről ír. A múltbeli események leképezésével szemben azonban Gordon is kísérleteket, próbálkozásokat folytat, mint ahogyan tatája kísérletezik a lekvárfőzéssel, hogy az jó legyen. Ezek eredményét azután felszólító vagy pragmatikailag akként értékelhető mondatokban, az olvasó számára előíró

jelleggel foglalja össze. Ilyen értelemben a recept is a múltra utal vissza, hiszen írója múltbeli főzését írja le, de kihagyja a *nem megfelelőnek* bizonyuló lépéseket. Gordon állító-leíró mondatokban ír egy múltbeli eseményről, de a szövegírást megelőző műveletek idézik Mór tevékenységét. Az motiválja, hogy kutatása mit vált ki: „olyasmibe nyúltam, amiről nem tudom, hova vezet” (125.). Tapasztalva, mit idézett elő, folytatni akarja a nyomozást: „Most, hogy már félig agyonverték, igen” (95.). Uralkodó tehát a nyomozás „előremutatása”, de nem a „rend helyreállításának” a szemiotikai paradigmára jellemző mozzanataként, amely a múltbeliként felfogott rend újramegvalósításaként és nem alakító műveletként írható le.

A regény szövege egy fontos narratív eljárással értelmezi át a detektívtörténetekben fontos szerepet játszó leírást és ezzel a „megfigyelés” fogalmát. A megismeréshez hasonlóan nem „adottságok” *közlése*, hanem *cselekvés*. A szöveg Gordon várakozásaiként, adott esetben csalódásaiként formálja meg a leírásokat, ezáltal azokat mint szemlélődéseket, észleléseket és a látottak értelmezését a cselekmény részévé téve. Genette Proust *Az eltűnt idő nyomában* című regényéhez kapcsolja azt az újítást, hogy a leírás immár nem állítja meg a cselekményt.¹⁰⁶ A szemiotikai paradigmát érvényesítő detektívtörténetek is a cselekmény részévé teszik a megfigyelést, de – Doyle *A sussexi vámpír esete* című elbeszélésében vizsgáltak szerint – a fogalmiságtól megfosztott „fizikai” érzékletet avatják eszménnyé. A *Budapest Noir*ban ezzel szemben más felfogás bontakozik ki. „Skublicsnak elvörösödött a feje. Gordon túl messzire ment. [...] Mit ér azzal, ha bemegy az Ó utcába, és bejelentést tesz? Egyelőre semmit. Amíg meg nem tudja, amit akar, addig nem tehet semmit. Most már egészen biztos volt abban, hogy ő készítette a képet a lányról, és abban is, hogy semmit nem fog kiszedni Skublicsból.” (40.) A szöveg nem állítja, hogy Skublics készítette-e a képet, hanem azt közli, milyen következtetésekre jut Gordon, mit akar tenni, milyen várható eredménnyel. A hermeneutikai paradigmában a „megfigyelés” fogalma átértelmeződik azzal, hogy az észlelet *per definitionem* valakinek az észlelete és másrészt cselekvés, s a szöveg nem alkot „külső” pozíciót, amely a „semlegesség” előző fejezetben vizsgált igényeivel léphetne fel.

Hasonlóan értelmezi a regény Krisztina rajzolását: Gordon „nem értette, hogyan jönnek a vonalak, formák, árnyékok a kezéből” (93.). Látszólag a semmiből teremt, de jelen van a leképezés mozzanata, hiszen a kisfiúk és kislányok mintái Krisztina nagyszebeni

¹⁰⁶ „[E]z a leírás soha nem eredményez az elbeszélésben szünetet, nem függeszti fel a történetet, vagy hagyományos terminussal, nem szakítja meg az »akciót«. Valójában a prousti elbeszélés soha nem akad meg egy tárgyon vagy egy látványon anélkül, hogy ne felelne meg a hős [...] egy kontemplatív megtorpanásának, így a leíró rész soha nem lép ki a történeti időbeliségből.” (Genette 1996 [*Az elbeszélő diszkurzus*]: 84.)

rokonai. Ők a „minták”, de Krisztinán „átszűrődve” jelennek meg a vonalak, szemben azzal, amikor „képek [...] a festő kezének mindenféle segítségével nélkül” kerültek fényképként rögzítésre (Kittler 2005: 117.). Ebben hasonlít a megismerésnek a regényben uralkodó paradigmájához. Míg Holmes meggyőződése, hogy mindenki, aki „helyesen” gondolkodik, szükségképpen ugyanoda jut el, mint ő, a hermeneutikai paradigmában a megismerés, hasonlóan a főzéshez és a rajzoláshoz, nem személyfüggetlen, s hasonlóan a bokszt eszményéhez, nem a fogalmiságtól mentes folyamat.

A *Budapest Noir* jellegzetessége ugyanakkor – és ez kelthet Ambrus Zoltán művével összehasonlítva is hiányérzetet –, hogy a befejezés fenntartja a „tények” olyan, a megismerő hozzáféréstől független létezését, jelentésük inherens rögzítettségét, amely így végeredményben a nyomozás ismeretelméleti szempontból kevésbé radikális újragondolásává teszi. Ez mutatkozik meg Gordon és Krisztina párbeszédében:

- Lehet, hogy csak egyszerűen nem akarom elhinni, amit a tények állítanak.
- Maga mondta, hogy a tényekkel nem lehet vitatkozni.
- Nem is. De egyelőre még nincs minden tény a birtokomban. (135.)

Az itt körvonalazódó felfogás szerint a körülhatárolható, egészként definiálható „tények” („minden tény”) meghatározzák „saját” és az „önmagukon” túl, a gyilkosság történetére mutató jelentésüket is, mégpedig a megismerő-interpretátor részvétele nélkül. Márpedig a nyomozás hermeneutikai paradigmájában a „tényekkel” lehet dialógusba bocsátkozni. Itt azonban „önértelmezésük” megfellebbezhetetlen, megkérdőjelezhetetlen, el kell „hinni”. A regény így végül visszalép az eredeti történet személyfüggetlen leképezéseként értett („Hogy egyben lássam az egészet. Valami nincs a helyén a történetben.”; 133. [kiem. D. E.]), *sensus literalis* és *sensus spiritualis* megkülönböztetésén alapuló megismerésfelfogáshoz.

A nyomozás szemiotikai és hermeneutikai paradigmájának megkülönböztetése párhuzamba állítható Paul Ricoeurnek azzal a megállapításával, hogy a szemiotika mint szövegtudomány a *mimézis II* absztrakciójára épül, figyelmen kívül hagyva a szöveg előttjét és utánját, míg a hermeneutika a *mimézis II*-t a *mimézis I* és a *mimézis III* közötti közvetítő funkciójá révén kívánja jellemezni:

A hermeneutika feladata ezzel szemben éppen az, hogy rekonstruálja azon műveletek együttesét, amelyek által egy mű kiválik az élet, a cselekvés és a szenvedés alkotta homályos háttérből, hogy szerzőjétől eljusson olvasójához, aki befogadja azt, és így megváltoztatja cselekvésmódját. A szemiotika számára az egyetlen operatív fogalom az irodalmi mű fogalma. A hermeneutika viszont arra törekszik, hogy rekonstruálja azoknak a műveleteknek a teljes skáláját, melyek révén a gyakorlati tapasztalás művek, szerzők és olvasók birtokába jut. [...] Ezzel párhuzamosan ki fog tűnni az elemzés során, hogy az olvasó az a par excellence cselekvő személy, aki cselekvése – az olvasás aktusa – által megteremtí a *mimézis I*-ből a *mimézis II*-n át a *mimézis III*-ba való átmenet egységét. (Ricoeur 1999: 256–257.)

E ricoeuri gondolat annál inkább megvilágító erejű, ha Benjamin nyomán – ahogyan *A tömeg embere és az embertömeg* című fejezet teszi – a nyomozást olvashatóvá tételként írjuk le. A szemiotikai paradigma detektívje az érzéki adatokat múltbeli események jelölőiként értelmezi, amelyekről rögzített út vezet a jelöltig. Az olvasó azt érzi, ő is meg tudná ezt csinálni, ha megfigyelése „tüzetesebb” volna, hiszen a nyomozó következtetései csupán mértékükben, „élességükben” rendkívüliek, „jellegükben” (mivel a szemiotikai módszert érvényesítik) nem. „Minden”, vagyis az előfeltevései szerint korlátozott számú adatot jelölőnek tekinti, figyelembe veszi lehetséges olvasataikat (hipotézisek), és végül úgy kapcsolja őket össze, hogy mindaddig ismeretlen összefüggések táruljanak föl (abdukció). Ez az „olvasásmód” ezért – újra Ricoeurre hivatkozva, Stowe-t továbbgondolva – a fikció retorikájának olvasáselméleteként értékelhető, hiszen a detektív feltevése is az, hogy a „szöveg” kommunikálhatóságának eljárásai a „szövegben” találhatók meg.¹⁰⁷ Nem engedi, hogy nyomozása tárgya rákérdessen módszereire, így a módszer „foglya” marad, azt folytatja, amit már eleve jól tud. A hermeneutikai paradigma ezzel szemben azon alapszik, hogy (az élmény diszkontinuitásával szemben) folyamatosan az önmegértés munkájában vagyunk, s a szöveghez nem mint tárgyhoz viszonyulunk, hanem párbeszédet folytatunk vele. Olvasáselméleti szempontból a befogadásesztétikának az a belátása ismerhető fel, hogy a szöveg túlárad a struktúrán, az olvasásra vár, s éppen az olvasás közvetítése által nyeri el teljes jelentőségét (Ricoeur 1999: 312–313.). Ebben a paradigmában a cselekmény éppen annyira „eredménye”, mint „tárgya” Lándory Bertalan, Szombathy Károly és Gordon Zsigmond nyomozásának. Értelmező és értelmezett interakciója válik fontossá, noha a szövegek a fent meghatározott pontokon visszalépnek a hermeneutikai szemléletforma következetes végiggondolásától.

¹⁰⁷ „Az olvasó annyiban sejtje meg az implikált szerző szerepét, amennyiben intuitív módon egységes teljességgként fogja fel a művet.” Idézi Ricoeur (Booth elméletét tárgyalva) 1999: 318.

A nyomozás dekonstruktív paradigmája

Nyomozás és fordítás

Scuderi kisasszony és Sherlock Holmes fordításai

A különböző irodalomtudományi diskurzusokban a detektívtörténetről szólva egyként lényeges szerepet kap az ismétlés.¹⁰⁸ Az általában múltbeliként megalkotott bűntény a detektív elbeszélésében végül mintegy „megismétlődik”. Barthes kódfogalmához kapcsolódóan Frank Kermode és Dennis Porter egyaránt a kérdést emeli ki alapvető szerkezeti sajátosságként és az ismétlés alapjaként. Kermode szerint a krimiben „a szokványosabb narratív konvenciók” „eltorzulnak”, mivel erőteljesen érvényesül a barthes-i hermeneutikai kód. „Az olvasó elsődleges célja az, hogy nyomok értelmezésével felfedezze a választ az elején feltett kérdésre.” (1983: 179–180.) Porter hasonló módon a „megválaszolatlan kérdés feszültségét”, a „logikai-temporális hézagot” hangsúlyozza, ami egyúttal felfüggesztettséget jelent, hiátust, egy „megkezdett, de befejezetlen szekvenciát”.¹⁰⁹ Az ismétlést Porter e rés lezárásaként értelmezi. E két hasonló, a detektívtörténet-értelmezés egy jellegzetes vonulatát színvonalasan exponáló megközelítésben tehát „magától értetődő”, hogy a „megkezdett, de befejezetlen szekvencia” olyan kérdés, amely választ vár. A bűntényt a narratíva múltjában már lezajlott eseményként fogják föl, amely a cselekvő kilétére vonatkozó kérdést veti föl (összhangban a műfaj közkeletű angolszász megnevezésével: „whodunit”).

Bényei Tamás anti-detektívtörténetekről szóló könyvében így ír: „az elbeszélt dolog, a történet vagy fabula az értelmezésként és konstruálásként felfogott elbeszélés *produktumaként* jelenik meg [...]. Vagyis az elbeszélés maga alkotja meg, aminek az ismétléseként születik meg” (2000: 69–70.). Az anti-detektívtörténetek szempontjából is kétségtelenül fontos kérdés, hogy a szöveg mennyiben leplezi el vagy le a nyomozás konstruktív tevékenységét, emellett azonban egy másik kérdés is fölmerül: az „eredeti szöveg” miért kívánja meg az „ismétlést”?

¹⁰⁸ Különösen a pszichoanalitikus irányultságú megközelítésekben. Vö. Pederson-Krag 1983.

¹⁰⁹ Porter 1981: 28–32. „Mindjárt az elején titokzatos körülmények tűnnek föl, hogy felkeltsék az olvasó kíváncsiságát, mi lehet az ok. [...] A feszültség természetesen magában foglalja a felfüggesztettség élményét; ez minden olyan esetben jelentkezik, amikor egy észlelt szekvencia elkezdődik, de befejezetlen marad. [...] Az egyik történet elmondása során a klasszikus detektívtörténet feltár egy másikat. Egy nyomozás folyamatát kívánja elbeszélni, de ennek »nyitott« története fokozatosan bontja ki a bűntény »rejtett« történetét. Más szóval az eredeti bűntény, amelyen a nyomozás története alapszik, befejezés és kezdet egyszerre.” (29.)

A műben két szöveg viszonyát és a nyomozást mint fordítást tekintve beláthatóvá válik e kérdés fontossága. A detektívtörténet „eredetije” – a szemiotikai paradigmát tárgyaló fejezet megállapításai szerint – korántsem áll messze attól, hogy műalkotások fordításával hozzuk összefüggésbe. Legalábbis Thomas De Quincey óta (*On Murder Considered as One of the Fine Arts*) nem kétséges, hogy a gyilkosság is megközelíthető „mint a szépművészetek egyike”, ha pedig a „műalkotásként” értett gyilkosságot a város szövegében értelmezzük,¹¹⁰ akkor a műfaj interpretálásában megfontolandó lehet Benjamin kérdése a mű lefordíthatóságára vonatkozóan. „A mű, lényegéből eredően, tür-e és (...) kíván-e fordítást”? Mivel „a fordíthatóság némely művek lényegi tulajdonsága”, „az írásos művek fordíthatósága akkor is latolandó még, ha az emberek számára lefordíthatatlannak bizonyulnak” (2007: 184.). E kérdés akkor vonható be, ha két szöveg (a bűntény és a fordítás) közötti viszonyrendszert vizsgáljuk.

Az alábbiakban a detektívtörténet (elsősorban Sherlock Holmes) felől olvasom E. T. A. Hoffmann *Scuderi kisasszony* című művét, a *nyomozást* – Walter Benjamin fordításelméletének ebben az összefüggésben termékenynek bizonyuló megállapításaira támaszkodva – két szöveg közötti fordítói eljárásként értelmezve, eredeti és fordítás viszonyában az intertextualitás szempontját is érvényesítve. Hoffmann fontos belátásokat kínál a megismerést irányító „érzékszerv” (mint diskurzív esemény) és a fordítói művelet, illetve a fordítás működése tekintetében is. Scuderi kisasszony és Sherlock Holmes eltérően működő történetei, a szándékozott „működésmód” különbsége tágabb összefüggésben teszi elhelyezhetővé és értelmezhetővé Tandori Dezső krimijeit. Tandori a fenti kérdések szempontjából a detektívtörténet legkiemelkedőbb újraértelmezője a kortárs magyar irodalomban. Tárgyalását a „klasszikus” krimi dekonstruktív megközelítésének vizsgálata előzi meg, mégpedig a műfaj egyik kiemelkedő alkotásában, Agatha Christie *A láthatatlan kéz* című művében.

A „leképezés”, „rekonstrukció” említett igényével fellépő nyomozás hívja fel a figyelmet az alakzatok játékára. J. Hillis Miller rámutat:

Az irodalmi vagy filozófiai szövegekben levő alakzatok játékára nem azért kell odafigyelni, mert a figuratív nyelv egyszerű átmenetet jelent a »szó szerinti nyelv« referenciájából a »fikció szabad játéká«-ba. Az alakzat az utánzás alapvető eszköze, például a valódi azonosság, vagy a metaforában rejlő analógia állításában. Az alakzatok játékára azért szükséges odafigyelni, mert minden szöveg

¹¹⁰ A detektívtörténet benjaminai megközelítését a következő fejezet tárgyalja. Mivel nem szűkebben vett tárgya e fejezetnek, nem térek ki arra a korántsem csupán terminológiai problémára, amelyre Klaus R. Scherpe hívja föl a figyelmet, amikor nem a városról mint szövegről, hanem a város elbeszélhetőségéről (*Erzählbarkeit*) ír (1988: különösen 148.).

heterogenitása az alakzatok hullámvázában fejezi ki magát. Az alakzatok alkotják a referencia és a referencia dekonstrukciója közötti küzdőteret. (1994: 88.)

A detektívtörténet szakirodalmában gyakran használja az első szövegre az „eredeti”,¹¹¹ a másodikra az „ismétlés”, a „rekonstrukció”¹¹² vagy ritkábban a „másolat” szavakat, de közben a bűntényt ritkán definiálják „szöveggént”, sokkal inkább „eseményként”. Mindenekelőtt Walter Benjamin nyit távlatot a város szöveggént való megközelítésével, amely a következő fejezet tárgyát képezi. Már a *Scuderi kisasszonyban* figyelmet érdemel azonban, hogy a bűntény „olvashatatlansága” a város olvashatatlanságát is jelenti: akinél ékszer volt, azt „a nyílt utcán vagy a házak sötét folyosóin kirabolták”, s ha életben is maradt, „egészen más helyen” (138.) tért magához. A *poudre de succession* is éppen azért „a pokol legsátánibb találmánya” (132.), „láthatatlan, alattomos kísértet” (135.), mert semmiféle nyomot nem hagy. Mivel a bűntény a láthatóság paradigmájában szerveződik, a nyomozási és orvosi diskurzusban nem olvasható. Az „örökösödési por” történetében feltűnő módon kerül egymás mellé a kétféle nyomolvasás: ha az orvosok természetes okot feltételeznek, a halálesetek bűntény volta *észlelhetetlen* marad a nyomozási diskurzus számára: az orvosok „kénytelenek voltak a halált valami természetes oknak tulajdonítani” (133.). Az orvosi jelölvasás tehát egyenesen téves értelmezéshez vezet, hiszen nincsen olyan nyom, amely a valódi okhoz vezetné el őket. De ha bűntényként kezdenek is a halálesetek után nyomozni, Desgrais számára sem kínálkozik a gyilkosnak semmiféle nyoma. A kétféle jelölvasás kudarcában az fenyegető, hogy az érzékek útján hozzáférhető és az emögött feltételezett „valódi” ok között „áthatolhatatlan fátyol” (134.) feszül.

A bűntény kérdése az olvashatóságban vetődik föl: annyiban kívánja meg a fordítást, amennyiben olvashatatlannak bizonyul. A rejtélyes por és Brinvillier márkiné említett története azt teszi beláthatóvá, hogy a bűntény kívánja meg a fordítást, nem a nyomozás. De Sainte Croix kapitányt méregkeverőként nem a nyomozás leplezi le, hanem a gyilkos eljárás mechanizmusa: a saját porát belélegezve hal meg, s ironikus módon éppen neki nincs örököse, ezért mennek a hatósági emberek a lakóhelyére, így fedezik föl tevékenységét. A bűn pedig azért lehet olvashatatlan a városban, de azért *tehető* olvashatóvá, mert miközben az információk beborítják a várost, az mégis rejtekként tud szolgálni a gyilkos számára. Bár kirajzolódik a csatornák egy feltérképezhetetlen hálójára, amelyben minden információ a

¹¹¹ Például „initial situation” [„kezdeti helyzet”] (Porter 1981: 87.), „origins and conclusions” [„eredetek és zárlatok”] (Saltzman 1990: 54.).

¹¹² Például „logico-temporal reconstruction” [„logikai-temporális rekonstrukció”] (Porter 1981: 41.).

legrövidebb időn belül elterjed,¹¹³ a *poudre de succession* története éppen arra mutat rá, hogy a nagyváros rejtékelyet nyújthat, jelen esetben azonban nem a tömegben való elrejtőzés, hanem a hírnév, a társadalmi pozíció révén.¹¹⁴

Ha Benjamin a várost szöveggént olvassa, amelyben a bűntény hézagot, törést képez, akkor a bűntényt a szöveg „anomáliájaként” felfogva a nyomozás megközelíthető az intertextualitás riffatterre-i koncepciója felől.¹¹⁵ Annak magyarázatában, hogy a bűntény miért kívánja meg a nyomozást, pontosabban az annak eredményeként megszülető fordítást, kevésbé termékeny az a felfogás, amely a fordítást „idézetnek”, mint az, amely „előfeltételezett” intertextusnak tartja: „az intertextusnak (...) vannak állandó, a textuális követelmények által meghatározott elemei” (Riffatterre 1996: 67.), amelyek „olvasási szabály szerepét tölti[k] be” (i.m. 68.). Benjamin megállapítása szerint bizonyos művek megkívánják a fordítást. Ez az „eredeti műre” nézve azt jelenti, hogy a város szövegének – Benjamin Poe-elemzése kapcsán a következő fejezetben tárgyalandó – „hézaga”, a bűntény (vagy annak valamely sajátossága) képezi azt az „anomáliát”, amely az intertextus felé irányítja az olvasót. A bűntény megkívánja a fordítást, mivel az olvasó tudatában van az „előfeltételezett” fordítás létezésének, más szóval a bűntény fordíthatóságának, még ha ezt a nyomozó – elvben – nem is találja meg.

A fordításra való „felhívás” Benjamin koncepciójában a „tisztá nyelv” fogalmához kapcsolódik, amely azt az elgondolást foglalja magában, hogy a nyelv alapvető természete csak az egyes nyelvek közötti különbségekben és különbségeken keresztül válik láthatóvá. Benjamin szerint ezeket nem szabad elnyomni, hiszen a fordítás e különbségben él. Jelentősége nem valamely forma vagy jelentés átvitele egyik nyelvből a másikba, hanem az, ami a két nyelvben, nyelvvel történik ennek eredményeként. A fordításban a nyelvek eredendő – nem történeti, hanem *a priori* – rokonsága manifesztálódik, lehetővé téve, hogy pillantást vessünk a „tisztá nyelvre”. A fordító feladata pedig az, hogy az eredetit és a fordítást egy

¹¹³ E hálóra a szöveg olyan szavakat használ, mint „die öffentliche Stimme”, „die Pariser”, „man”. Az információk ilyen elterjedését azonban szöveg nem tematizálja, például hogy Cardillac miként tud Scuderi kisasszony éjjeli tevékenységéről, a rablógyilkos a rendőrség stratégiájáról, s különösen a nép hogyan tudhat Olivier-nek a legnagyobb titokban tett vallomásától.

¹¹⁴ Amikor például Olivier a Cardillac által meggyilkolt ember fölött áll, nem kerül gyanúba, hiszen a „derék” mester segédje (187.). Amikor a véletlen majdnem Desgrais kezére adja Cardillacot, ugyanez akasztja meg a nyomozást: „de a ház lakóit a leghalványabb gyanú sem illetheti” (142.).

¹¹⁵ Józán Ildikó hívja föl a figyelmet arra a műfordítás kapcsán, hogy „azért tetszik kézenfekvőnek a fordítás szemszögéből ezt a definíciót érvénybe iktatni, mert a műfordítások megjelenésének máig élő konvenciói nyomán – értjük ezen az eredeti szöveg forrásának szinte kötelező megjelenését a fordított szöveg mellett – az olvasó kétséget kizárva észleli, hogy egy másik szöveggel egy adott műfordítói hagyomány alapján kapcsolatban álló

nagyobb nyelv részeként tegye felismerhetővé. Az eredeti szöveg sem „önazonos”, hanem magán viseli, magában hordja a másik nyelv nyomait, jeleit; ezt érti Benjamin azon, hogy fordításra hív föl. Ez pedig kanonizálja az idegen szöveget, mert túlélést biztosít számára. Ez az *Überleben* azonban egyúttal visszavonja az idegen szöveg eredetiségét, hiszen feltárja a származtatott formától való függését. Benjamin szerint tehát az eredeti szöveg a fordítástól „függ”: nincsen meghatározható rögzített önazonossága, hanem minden fordítás alkalmával megváltozik.

A másik nyelv nyomait magában hordó eredeti e felfogásához kapcsolódóan Riffaterre koncepciója azért lehet megvilágító a *Scuderi kisasszony* és a „klasszikus” detektívtörténet vizsgálatában, mert rögzíthetőnek mond egy „formai állandót”, amely „mindig egy norma deformációjaként vagy egy kontextussal való összeegyeztethetlenségként válik érezhetővé” (1996: 68.). Ez a formai állandó jelen esetben a bűntény „láthatatlansága”, amely „kötelező intertextualitásként” feltételezi a város szövegének e hézagát értelmezhetővé, olvashatóvá tevő fordítást. Megjegyzendő, a műfajtól idegen az a benjamin-i igény, hogy „olyképp [kell] alakulnia, hogy a kettő együtt, mint egyetlen edény töredéke, töredéke egyetlen nagyobb nyelvnek, jelenjék meg” (2007: 192.); ezért „[a]z igazi fordítás áttetsző, nem fedi el az eredetit” (i.h.). Amikor ugyanis a detektívtörténetben létrejövő „rekonstrukció” a bűntényt nyomozást és fordítást igénylő „eredetiként” formálja meg, bevon egy tágabb közeget (teret, közösséget), amelynek „tisztaságát”, „épségét” megsértette a bűn. Ez az eredeti által gyakorolt hatás kívánja meg, hogy a fordítás saját magát ennek helyreállítójaként alkossa meg. A „klasszikus” krimi ezért éppen a „hűségén” alapuló „rekonstrukcióban” válik képessé arra, hogy az „eredetit” feloldja, hatását semmissé tegye, és így végső soron eltörölje. Ez azonban Derrida fordításkoncepciója nyomán csak látszólagos paradoxon: ha a szöveg túlélését, továbbélését az biztosítja, hogy egyszerre lefordítható és lefordíthatatlan (1979: 102.), akkor a detektívtörténet sarkalatos mozzanata, hogy pontosan a teljes/tökéletes lefordíthatóság és a lefordíthatatlanság aspektusának elutasítása akadályozza meg a bűntény (mint szöveg) túlélését és eredményezi eltűnését.

A *Scuderi kisasszony* szemléletes példája tehát a „klasszikus” detektívtörténetben jellemzővé váló felfogásmódnak, mely szerint a város és a bűntény szövegében rejlik az az anomália, amely megkívánja a fordítást. Így viszont fölmerül, mindenekelőtt de Man és Derrida nyomán: ha a bűntény fordítást követel, akkor nem volt teljes. Ez az aspektus pedig

művet tart a kezében: a fordított szöveg olvasását tehát bizonyosan egy intertextus létezésének, az

további megfontolást igényel, még ha a teljessé tétel eltörlést eredményez is. Az említett szerzők nem úgy teszik kérdésessé „eredeti” és „fordítás” bináris oppozícióját, hogy utóbbit emelnék egy másik eredetivé, és szerzővé tennék a fordítót, hanem megkérdőjelezzik az eredetiség és a szerzőség koncepcióit, amelyek alárendelik a fordítást az idegen szövegnek. A fordítás tehát nem annyira hitelesíti az irodalmi hírnevet, mint inkább megteremt. De Man rámutat: az eredeti nem volt tisztán kanonikus, hiszen fordítást kíván meg, ami így az eredetiben olyan mobilitást, instabilitást tár föl, amit azelőtt senki nem vett észre.¹¹⁶ Derrida ezt a szupplementum logikájával írja le: ha az eredeti kiegészítést kíván meg, annak az az oka, hogy az eredeti nem volt teljes és önazonos. Az „átültetés” nem valamely azt megelőző eredeti jelentést visz át vagy reprodukál; ellenkezőleg: az eredetiség képze a fordítás hatása, mivel a fordítás állítja elő azt, amit reprodukálni látszik, így az eredetit is fordításnak tekinti.¹¹⁷ Ha Benjamin és Riffaterre nyomán a város szövegének valamely anomáliája fordítást kíván meg, akkor de Man és Derrida beláthatóvá teszi, hogy a bűntény egyenesen rá van utalva: a fordítás elő is állítja azt mint „eredetit”, miközben a reprodukálás eljárásában paradox módon eltörlő. A *Scuderi kisasszony*ban így válhat jelentéssé, hogy a gyanú a bűntényhez hasonlóan burjánzik szét: a bűnözés és a nyomozás egymást fokozó spirálként működik.¹¹⁸

A riffaterre-i koncepció azért termékeny, mert ha a szöveg vezeti az olvasót azzal, hogy intertextuális nyomokkal jelöli ki az utat, akkor az egyetlen helyesnek tekintett értelmezés felé irányítja. Riffaterre „egyetlen elfogadható olvasat”-ról ír (1996: 76.), ahogyan e műfajnak is ez a meggyőződése. A *Scuderi kisasszony* szempontjából azonban megfontolandó, hogy ha az eredeti valamely „anomáliája” meg is kívánja a fordítást mint intertextust, a mű arra kérdez rá, egy adott fordítást kíván-e meg. A mű Párizsa gazdag diskurzusokban. Scuderi kisasszony verseiben a *discours amoureux* egy specifikus, nagyvárosi formája nyilvánul meg (Landfester 2000: 115.). Scuderi kisasszony és Maintenon

intertextualitásnak a hipotézise irányítja.” (1998: 136.)

¹¹⁶ „A fordítás ezzel szemben nem tűr és nem kíván fordítást, mondja Benjamin; amit egyszer lefordítottak, tovább nem fordítható. [...] A fordítás kanonizálja, megdermeszti az eredetit és fölmutatja a benne ható, első látásra nem is sejtett mozgást és instabilitást.” (de Man 2007: 253.)

¹¹⁷ „Ha a fordító se nem állít helyre, se nem másol valamely eredetit, ennek az az oka, hogy utóbbi tovább él és átváltozik. A fordítás valójában az eredeti saját növekedésének egy pillanata lesz, az eredeti növekedés *közben* fog kiegészülni vele. [...] A növekedésnek ki kell teljesítenie, ki kell töltenie, ki kell egészítenie (a leggyakrabban használt szó erre itt az *Ergänzung*). És az eredeti azért szorul kiegészítésre, mert eredetileg [...] még nem volt hibátlan, telt, teljes, tökéletes, önmagával azonos.” (Derrida 2007: 291.)

¹¹⁸ A halálesetek kiszámíthatatlanságát tapasztalva ugyanis Desgrais ugyanígy akar eljárni nyomozása során. Cardillac tettének fordítása pedig végül úgy születik meg, hogy Olivier arra kényszerül, Madelonnal szemben mindörökké megőrizze a titkot, ahogyan Cardillac is tette.

márkiné először ebben próbálják Cardillac alakját olvashatóvá tenni, de nem képesek az ékszer e diskurzus, illetve a nyilvánosság konvenciójának ellenében nyomként értelmezni, jöllehet a szöveg megteremtí a lehetőséget.¹¹⁹ Ez a szövegbeli jelzés a mű elején előrevetíti tehát e diskurzus elégtelenségét, amennyiben e fordítást „helytelenként” vagy nem „adekvátként” cáfolja. A másik kiemelt diskurzus Desgrais jogi beszédmódja, amely „látszat” és „valóság” ellentétében lepleződik le úgy, hogy „téves” fordítást eredményez. A nagyváros e diskurzusai eltérő fordításokat hoznak létre Cardillac alakjáról, illetve a büntényről, amelyeket a nyomozás mint „helytelen” és „tévest” végül elvet.

A szemiotikai paradigmára jellemző *helyes–helytelen* oppozíció különösen akkor nem „magától értetődő”, ha ezeket fordításokként és nem eleve „ekvivalenciával” fölruházott „rekonstrukciókként” fogjuk föl. Szegedy-Maszák Mihály rámutat, hogy „aki a fordítás hűségét emlegeti, akaratlanul is saját maga elfogultságai alapján dönti el, mikor felel meg átköltése az eredeti szövegnek. A célszöveg elsődlegességét mi sem bizonyítja jobban annál, hogy fordítás éppúgy nem létezik előföltevések nélkül, mint értelmezés” (1998: 50–51.). A „klasszikus” nyomozás által megkövetelt hasonlóság-, pontosabban azonosságelv ugyanígy rákérdez a detektív „elfogultságaira”. E paradigmán belül merülhet föl az *ismétlés* fogalma, hiszen önazonos mozzanatot tételez. „A fordítás olyan olvasóknak szól, akik az eredetit nem értik? [...] mintha ez lenne egyetlen lehetséges oka, hogy »ugyanazt« még egyszer elmondjuk.” (Benjamin 2007: 183.) Az eredeti nem értése itt a város szövegének „anomáliájaként” írható le, de a fordítás kritériumaként értett fönti oppozíció esetlegességére a fordításelméletekben való problematizálása mellett némely krimiknek az a sajátossága is rávilágít, hogy *variációk* kerülnek egymás mellé. Ha ez „nyugtalanító”, fogalmaz Bényei Tamás,¹²⁰ akkor a „klasszikus” műfajban exponált fordítási kritérium, az azonosság miatt: az eredeti önazonos, „kimerevített” mozzanatától minden eltérés elítélendő, s ez az ismétlés során változatlan marad.

Annál inkább lehet a gyilkosság kimerevített „pillanatáról” beszélni, mivel az ismétlés a jelenlét bizonyító erejével lép fel: nem csupán az „így történt”, hanem az „ez történt”, az „egészen biztosan *volr*” (Barthes 1985: 96.) igényével. Erre a bűnügyi filmeknek az az eljárása

¹¹⁹ „Ha nem talpig becsületes, önzetlen, nyílt és egyenes, mindig segítségre kész férfinak ismerték volna egész Párizsban, apró, mélyen ülő, zöldesen villogó szemének különös tekintete alattomoság és gonoszság gyanújába keverhette volna Cardillacot.” (150.)

¹²⁰ „Ha egyszerre több, egymást kizáró megoldást találunk a történet végén, az a homálynál, a megoldás hiányánál vagy irracionálisánál olykor még *nyugtalanítóbb* lehet, hiszen a szerkezet a *verziók közötti távovázás* állandósításával lezárhatatlanná válik. (...) az is épp elég nyugtalanító, ha »csak« két egyformán *valószínű* megoldás marad versenyben.” [kiem. D. E.] Bényei 2000: 74–75.

hívja fel a figyelmet, amely a „rekonstrukcióban” a múltbeli, már lezajlott, de jelen lévő (azzá tehető) gyilkosságot megjeleníti. A fényképhez hasonlóan itt egybeforr a kép jelene a múlttal és a jövővel – Roland Barthes megfogalmazásában – annak testamentális szerkezetében. Barthes számára a fénykép a múltbeli valóság emanációja: „A Fotográfia nem idézi fel a múltat [...]. Nem azzal hat rám, hogy rekonstruálja, amit az idő, a távolság lerombolt, hanem azzal, hogy tanúsítja: valóban volt, létezett, amit látok. Ennyiben kifejezetten botrányos hatását”, megdöbbenő, hiszen „van némi köze a feltámadáshoz” (i.m. 94.). A fénykép tanúsítja azt, ami többé nincsen, de létezett, hiszen a fényképen *jelen* van: valódi jelen a *múltban*, ami megőrződik a *jövőben* is. A múlt ebben az eljárásban „ugyanolyan bizonyosság, mint a jelen” (i.m. 99.). A nyomozó elbeszélése ugyanezzel az igénnyel lép fel (más oldalról ezért releváns a baudrillard-i szimulakrumkoncepció idevágó, alább tárgyalandó megállapítása), miközben nem hagyható figyelmen kívül a nyelv mediális „fogyatékossága”: „semmiféle írás nem képes ilyen bizonyosságot adni. A nyelv fő baja (de talán gyönyörűsége is) az, hogy nem tudja hitelesíteni önmagát” (i.m. 98.). Márpedig a „rekonstrukció”, a nyomozó regényt záró elbeszélésének performativitása azt a meggyőződést hordozza, miszerint önmagát hitelesíti, hasonlóan ahhoz, ahogyan „a Fotográfia lényege, hogy bizonyítja annak létét, amit ábrázol” (i.h.).

Az elbeszélés e performatív működése egyúttal azt is jelenti, hogy a műfaj minden bűnt már mindig is narratívaként gondol el. Eleve „elmondottnak” kell lennie ahhoz, hogy a detektív „megfejtse” (Landfester 2000: 111.). A nyomozói fordításnak ez meghatározó alapelve: a bűntény „rekonstrukciója” egyet jelent egy eredetinek tekintett *történet* megtalálásával. *A sussexi vámpír története* című Doyle-novellában, példaként kiragadva, Holmes elmondja a bűntény kísérletének történetét, majd a szemtanú, a feleség – aki nem merte elmondani férjének, mi történt – ezt válaszolja: „Hogyan mondhattam volna el neked, Bob? [...] Úgy gondoltam, jobb, ha várok, míg más szájából tudod meg az igazságot.” (70.) A Holmes által kimondott *igazság*, aki „mindent tud” (i.h.), megegyezik azzal a történettel, amelyet a feleség ismer. Az asszony kérdése voltaképp ez: *Hogyan mondhattam volna el neked ugyanezt a történetet?* A nyomozás téjé megtalálni azt a *történetet*, amellyel a feleség már rendelkezik – ugyanis a bűntény eleve történet. Azaz a nyomozás által létrehozott fordítás az eredetinek tekintett, már mindig is *elmondott* történetet *mondja ki*, így annak megismétléseként írható le. Ez a történet mint önazonos mozzanat garantálja a „másolat” hasonlóságát az „eredetihez”.

Általánosítva elmondható, hogy a „klasszikus” detektívtörténetben a fordításnak az eredetét az azonosság jegyében kell közvetítenie. Lawrence Venuti tárgyalja a fordítási gondolkodásnak azt az idekapcsolódó hagyományát, amely szerint dicséretnek számít, ha az olvasó észre sem veszi, hogy a mű „eredetileg” más nyelven íródott, azaz a fordító érdnye önmaga legtökéletesebb „kitörlése” volna (Venuti 1992). A detektívet fordítóként közelítve meg, ez a felfogás összefügg a szemiotikai paradigma „fizikai látásával” és tudáseszményével. Venuti megállapítása szerint a fordító nyelvi stratégiái elfedik az idegen nyelvű szövegbe való beavatkozását és így annak nyelvi és kulturális különbségét. Ezáltal az idegen szöveg „domesztikálódik”, a célnyelv kultúrájának domináns diskurzusában íródik újra, hogy az ezt olvasók számára is érthető, sőt ismerős legyen, abban a nárcisztikus élményben részesítve őket, hogy saját kultúrájukat ismerjék föl benne. A fordításként értett nyomozás tekintetében ez arra a rendkívüli különbségre hívja föl a figyelmet, amely a XVIII. századi gótikus regények és a krimik között figyelhető meg a gonosz, a bűntény idegenségében. Amikor „esztétikumában újrainrodik a bűn”, egyszersmind „ez a bűnözés birtokbavétele, elfogadható formák között” (Foucault 1990: 90.). Jelentős különbség is mutatkozik azonban a Venuti által bírált koncepció és Holmes nyomozása között. Venuti ugyanis provokatív módon azzal vezeti be a fordítás újragondolásának kérdését, hogy a brit és az amerikai jog egyaránt másodrendű termékként határozza meg azt, egy szerző „eredeti” művéből származtatott adaptációként. A *copyright* így a „szerzőt” illeti, nem a „fordítót”. Ezzel, állítja, a fordítást inkább kézműves, semmint szellemi munkaként kezeli a jog. Ez a marginalizáló eljárás a szerzőség eredendően romantikus koncepcióján alapszik, ami szembeötlően mutatkozik meg például Gregory Rabassa spanyol és portugál fordító nyilatkozatában: a szövegeket mindig újra át kell ültetni, mert a fordítók választásai esetlegesek, de az eredeti tovább él „dicsőségében”, mivel a génusz ösztöne révén a szerző eredeti nyelvi választásai továbbra is megállnak (idézi Venuti 1992: 3.). Ha tehát a két fordításkoncepció egyezik is a „hűség” követelményében, azaz a hasonlóság, sőt azonosság törekvésében, annak státusáról eltérően vélekednek. Rabassának e fordítói hagyományban jellemzőnek mondható vélekedése szerint az „eredeti” örök, mert fölötte áll a nyelvi, kulturális, társadalmi változásoknak, amelyeknek viszont az esetleges és időhöz kötött fordítás ki van szolgáltatva. A „klasszikus” nyomozók viszont nem kételkednek abban, hogy választásaik korántsem esetlegesek, „megoldásuk” örök érvényű. Ez a „fordító” státusára is visszahat: nem egy „másodrendű termék” előállítója, hanem szintúgy „génusz”, az intellektuális versengés egyenjogú tagjaként őt is megilleti a *copyright*.

A kulturális gyakorlatoknak az a hierarchiája, amely a fordítást legalulra sorolja, a szöveg platonikus metafizikáját vetíti ki, különbséget téve az autorizált másolat és a szerzőtől eltávolodó szimulakrum között. Érdeemes kitérni John Johnston elképzelésére, hogy a fordítást közelítsük meg a szimulakrum fogalma felől, de nem a rossz másolat platóni értelmében, hanem Gilles Deleuze nyomán (idézi Johnston 1992: 47–49.). Platón ugyanis a modell–másolat viszonyt úgy értelmezi, hogy ezzel igazoljon egy másik ellentétpárt: másolat vs szimulakrum, jó vs rossz másolat. A jó másolat internalizálja a dolog ideájának viszonyait és arányait, és így mondható, hogy hasonlít rá. A szimulakrum viszont diszparát, eltérést foglal magában, noha képes a hasonlóság hatását nyújtani. A modellhez való hasonlóságot tehát az önzonos idea ontológiai elsőbbsége garantálja, ezért a különbség negatív és másodlagos. Az elképzelés másik kiemelendő alapvetése, hogy az ismétlés során az eredeti változatlan marad. Deleuze azonban (Nietzsche nyomán) olyan koncepciót dolgoz ki, amely felértékeli a különbséget: a „jó másolatot” egyrészt a különbség eltörlése, másrészt egy későbbi indukció teszi hűvé az eredetihez, melynek során utóhatásként létrejön a modell, s azután ez eredetiként, forrásként tételeződik. Más szóval a hasonlóság, sőt az azonosság is egy alapvető diszparát jelleg terméke. A szimulakrum így nem tekinthető többé rossz vagy alárendelt másolatnak, hiszen a különbségtételt megalapozó eredeti nem válik el élesen. A fordítás szimulakrumértelmezéséből adódó következtetések összezsengenek azzal, ahogyan – a fentiek alapján – Benjamin rákérdez „eredeti” és „fordítás” bináris oppozíciójára (vö. Gentzler 1993: 144–145.).

A fordítás johnstoni szimulakrumértelmezése nyújtja továbblépésül a lehetőséget a szimulakrumok Baudrillard által tárgyalt rendjei által kínált szempontok érvényesítéséhez (1991: különösen 80–89.). Az „eredeti nem értő” olvasók kapcsán esett már szó az eredetihez való hűségről és a hasonlóságról, amely eredeti és fordítás viszonyának alapvető kérdésiránya. A hivatkozott Doyle-szöveggel történő összevetés a *Scuderi kisasszony*, majd Tandori Dezső krimijeinek szempontjából meghatározó sajátosságokra világít rá. A Holmes által elmondott történet ugyanis az eredetiként felfogott események olyan szimulakrumaként értelmezhető, amely a reprezentáció baudrillard-i rendjében (1991: 84–86.), az analógia elvében jön létre, ahol jelölő és jelölt viszonya az alapvető kérdésirány. Ezt a rendet a jelölő jelölthe való ráutaltságának illúziója határozza meg; más szóval igazi és nem igazi ellentéte a döntő. A baudrillard-i horizont a szimulakrum fogalma révén így új aspektussal teszi megközelíthetővé *igaz–hamis* említett oppozícióját. Ezzel ellentétben Scuderi kisasszony története nem ezen a

horizonton formálódik, hanem az a célja, hogy kivívja a királyi kegyelmet. Nem egy eredetinek tekintett történetet mond ki, hanem olyat, amely egy bizonyos kíváncsú befogadói reakció kiváltásában a leghatékonyabb. Ugyanakkor Holmeshoz hasonlóan az ő eljárása is létrehozza azt az eredetként működő történetet, amellyel Olivier mint *történettel* rendelkezik (családjáról, Cardillac titkának leleplezéséről és neki tett vallomásáról). A Doyle-novellához hasonlóan ez is felfogható az önazonos mozzanatként, amely garantálja a másolat hasonlóságát az eredetihez. Scuderi kisasszony azonban nem járhat el úgy, mint Holmes, vagyis ezt nem hozza nyilvánosságra. Ez az analógia elvében megformált szimulakrum még nem a „végleges” fordítás. Olyan történet jön létre, amellyel kapcsolatban az eredeti bűnténnyel való összehasonlítás nem tematizálódik.

Holmes és Scuderi kisasszony történetének mint fordításoknak és az „eredetnek” a viszonyát vizsgálva megvilágító erejű a Baudrillard által a szimulakrumok első és második rendjének emblemikus figurájaként leírt automata, illetve a robot (i.h.). Az automata az ember utánzata az analógia elvének jegyében: az a rendeltetése, hogy mindig összehasonlítsák vele, és ennek során minden eltérés elítélendő, hiszen az a tétje, hogy ne bábként legyen fölismerhető. Ezzel szemben a robot elve a technikai ekvivalencia. Az emberrel nem hasonlítják össze, hiszen a mechanikus hatékonyság meghatározó. Holmes és Cardillac története az „eredetivel” összevetendő „automataként”, míg Scuderi kisasszony története a hatékonyságban érdekelt „robotként” írható le. Utóbbi ugyanis, miután megtalálja az eredetinek tekintett történetet – s az említett Holmes-szöveghez hasonlóan ő is egy szemtanútól hallja –, „újrafordítja” azt. Vagy Kittler felől a bürokratikusát a poétikussal helyettesíti.¹²¹

A *Scuderi kisasszony*ban a király egy detektívtörténetnek mint diskurzív eseménynek – Kittler meglátása szerint – első befogadója lesz. Hoffmann elbeszélése „saját kitalálását meséli el”, „az első detektívtörténet detektívtörténete” (1991: 197.). A király szerint „nincs ember a földön, aki [Scuderi kisasszony] ékesszólásának ellenállna” (218.), a narrátor mégis itt él a kivonatos elbeszélés „narratív lendületével” (Genette 1996 [*Az elbeszélő diskurzus*]: 79–83.), függő beszédben adva számot történetéről. Olyan ígék vannak viszont túlsúlyban, amelyek a hallgatóra, főként a királyra tett hatásra vonatkoznak. Ez annál fontosabb, mivel

¹²¹ Scuderi kisasszony költő, a kittleri 1800-as *Aufschreibesystemben* (lejegyzési rendszerben) pedig különösen jelentős, hogy a (rendőri) hivatalnok mellé egy költő lép. Scuderi kisasszony történetének hozzáférhetlensége, a „szavak nélküliség” Kittler felől a hivatalnoki és a költői kettős élet összeegyeztethetlenségéeként közelíthető meg, amely a diskurzustiltás megszegésekor keletkezik. (1987: 109–115.)

d'Andilly ügyvéd szerint „a király döntése [...] belülről fakadó érzésére támaszkodva kegyelmet adhat ott, ahol a bíróságnak büntetnie kell” (211.). Az elbeszélés azonban hozzáférhetetlen marad, amely így az olvasó számára szavak nélküli, a „szívhez” kötődő fordítás. A szöveg ugyanis a szemmel és a beszéddel a szívet állítja szembe.¹²² Scuderi kisasszony „szíve” a detektívtörténet megszületésének legfontosabb „szerve”. Meghatározó ugyanis az a külső-belső ellentét, amelyre d'Andilly is célzó (a belülről fakadó érzéssel szembeni külső), s amely szerint a külső a bírósághoz, a hivatalos nyomozáshoz társul, míg a belső, az „érzés” szférája a kisasszonyhoz és reményei szerint majd a királyhoz. E szembeállítást határozza meg két „érzékszerv” – két érzékszerv mint diskurzív esemény: a szem, illetve a szív. Scuderi kisasszony történetének megszületését a szöveg nem a szemhez (La Regnie jelekkel alátámasztott története), nem is a fülhöz (Olivier vallomásának meghallgatása), hanem a szívhez köti.¹²³ A szívvel szemben a szó akusztikai fenoménként újra és újra képes arra, hogy taktilis érzékletet produkáljon:¹²⁴ hasít, vág, sebet ejt, ami az észleletek szempontjából szinesztéziaként írható le.¹²⁵ Ez mindig a szívhez kapcsolódik, ami úgy értelmezhető, hogy a romantikus irodalomban „az érzékek totalizáló összeolvadása új »szervet« állít elő. [...] Diskurzíve ezt a szervet »szívnek« hívják” (1990: 204.). Wackenroder az észlelés e központinak tekintett szervéből végül kizárja a látást, mivel a művek „nem azért vannak, hogy a szem lássa őket; hanem azért, hogy az ember barátságos szívvel beléjük

¹²² Amikor a „szív” a tét, a beszéd elhallgat: Scuderi kisasszony méltóságos alakját látva „a király is elnémult” (212.), előadásakor „beszélni sem tudott” (213.). Madelont szótlannal csodálja, amikor pedig Olivier sorsa dől el, „egyetlen szót sem szentelt a szegény Brusson ügyének” (218.). Az érzékszervek szempontjának bevonását az magyarázza, hogy látás és verbalitás egymás mellé helyezése reflexiót igényel. Hogy Hoffmann egy másik műve szolgáljon példaként, *A Homokemberben* jól megfigyelhető a látás és a hallás, illetve a látás és a beszéd éles szétválása. Ebben a műben Nathanael szeme képezi észlelés, test és nyelv elidegenedésének centrumát. *A Homokembert* mint az érzékek történetét vizsgálja részletesen Utz 1990: különösen 272–274.

¹²³ Mint ahogyan „minden szellemes ékesszólását latba vetette, hogy meglágyítsa la Regnie szívét” (204.), úgy Madelon „szíve mélyéből fohászzkodott a Szűzanyához és az összes szentekhez, hogy győzzék meg a király szívét Olivier ártatlanságáról” (217–218.).

¹²⁴ Például „Cardillac szavai szívembe hasítottak” (188.) (a német eredetiben is: „Cardillacs Worte durchschnitten mir das Herz”; 52.).

¹²⁵ Peter Utz szerint a romantikus szinesztézia „az érzékek *nyelvi* olvasztótégelye”, amelynek nyelvi karakterét hangsúlyozza a hagyományosnak mondható pszichológiai irányultságú megközelítésekkel szemben. A *Scuderi kisasszony* említett példája önmagában nem olyan „feltűnő”: az érzékek egyre merészebb „összeolvastásának” romantikus szinesztéziáival szemben nem produkálja az Utz által emlegetett „nyelvi sokkot”. Klisészerűsége ellenére mégis fontossá teszi egyrészt, hogy a műben következetesen a szívvel kapcsolódik össze, s ezáltal a szemmel ellentétben egy másik „érzékszerv” esetleges dominanciájára mutat rá. Másrészt: míg a hangzó szó hasít, addig Cardillac az, akinek nem a szavai járnak el így, hanem a töre, amely minden áldozatának éppen a *szívé*t járja át – akárcsak a szó. A hangzó szó és a vágó tör ugyanúgy jár el, miközben ki is zárják egymást: a tör ugyanis annyiban a szó ellenében működik, hogy Cardillac egyetlen jelenettől eltekintve „néma”. Vallomását is másnak a „hangja” közvetíti, mint ahogyan Olivier-vel való kapcsolatában is legalább olyan fontos a beszélő tekintet, mint a szó. E megfontolások alapján tehát az „önmagában” klisészerűnek tűnő szinesztézia nyelvileg „sokkolóvá” válik, hiszen a szinesztézia „csak a nyelvi sokkban, amellyel az érzékeket szokatlanul összeolvastja, idézi emlékezetbe az érzékek megosztottságát” (1990: 201–202.).

helyezkedjen, bennük éljen és lélegezzon” (idézi Utz i.h.). A szív diskurzív eseménye tehát kizárja a szemet. A narrátor kivonatos közlésében Scuderi kisasszony fordítása hozzáférhetetlen marad, a romantikus szinesztézia felől viszont eleve hozzáférhetetlen az észlelés számára. Felmerül, hogy talán Cardillac bűnténye sem „azért van, hogy a szem lássa”, illetve láthatóvá tegye. Scuderi kisasszony története pedig nem akarja láthatóvá tenni a bűntényt, nincs olyan eredeti, amelyet „közvetíteni” akarna: ez az igény feloldódik. Erről az oldalról is igazolódik, hogy Scuderi kisasszony fordítása szembenáll a „hűségelvvel”.

A város szövegében „hiátust” képező bűntény kapcsán esett szó arról, hogy a mű jogi diskurzusában a bűntény fenyegető voltát láthatatlansága adja, a nyomozás pedig a láthatóvá tételben szerveződik. A *napfénnyre/napvilágra hozni* jellegzetes szóhasználat a egyszerre jelenti a titok megismerését és nyilvánosságra hozatalát. Ez utóbbi mozzanat hangsúlyozása is a szem diskurzív eseményével függ össze. Ahogyan Sabine Flach fölhívja a figyelmet (2001: különösen 49–65.), az inkább az egyén privát szférájához rendelődő tapintással vagy ízeleléssel szemben a jelenlét és az autenticitás igényével fölruházott szem nyilvánosságot követel, s e karakter révén ragad magához ellenőrző funkciókat. Cardillac titka azonban ellenáll annak, hogy valamely fordítás ezzel a kettős igénnyel lépjen föl. A „szem” nem képes bűntényének nyomát lelteni, a „szív” pedig – a szétforgácsolódott észlelés totalizáló instanciájaként – a titkot megismerheti ugyan, de nem teheti közzé. „Az észlelés elveszett totalitásának” (Utz 1990: 206.) nyelvi megnyilvánulásában, a „szívben” szó és tör ugyanarra képesek: Cardillac töre áldozatai szívét, Scuderi kisasszony szava pedig hallgatói szívét járja át. Mindketten művészek, s a kisasszony fordítása éppen úgy hozzáférhetetlen marad az olvasónak, mint Cardillac ékszerei a megrendelőknek. Töre mindig egyforma sebet ejt, s ezek éppoly felismerhetően egy kéztől származnak, ahogyan összetéveszthetetlen ékszerei. Ha a nyelvek mind „rokonok egymással abban, amit mondani akarnak” (Benjamin 2007: 186.), akkor szó és tör rokonok abban, amit tenni akarnak, még ha, illetve ezért, egyúttal ki is zárják egymást. A kettő egységét a szinesztézia állítja elő, és ez a feltételezett egység hív föl az eredetiben fordításra. De mivel a szinesztézia az észlelés totalitását szöveggént formálja meg, azt csak megelőlegezheti nyelvilleg. Ezért szükségszerű, hogy Scuderi kisasszony fordítása hozzáférhetetlen.

A „klasszikus” detektívtörténet dekonstruktív olvasata

Agatha Christie: *A láthatatlan kéz*

A szemiotikai paradigma meggyőződése szerint a regényzáró narratíva a „végső”, a „teljes”, a látszatok mögött meghúzódó igazságot tárja föl. A gyilkosság „közvetlenül” észlelhetővé válik, amit a bűnügyi filmek tudatosan kiaknáznak. A megmutatás aktusa érhető tetten a bizonyíték működésmódjában is, amely maga a jelenlét, mégpedig a múltbeli gyilkosságé. Ezek azok a kulcsmozzanatok, amelyek mintegy kínálják a „klasszikus” krimit a dekonstruktív olvasás számára. Jonathan Culler megfogalmazása szerint „a jelenlét tekintélye és értékmegállapító hatalma strukturálja egész gondolkodásmódunkat” (1997: 129.) – és a krimi, amelyben az episztemológiai jellegű bűntény *bizonyításának, leleplezésének, megragadásának, tisztázásának* alapfogalmai mind erre utalnak. Ennek tekintélye, az igazság jelenlétének illúziója nyújtja a nyomozás tárgyát és célját, illetve szavatolja igazságigényét. A nyomozás célja egyrészt a tettes jelenlevővé tétele a narratívában, aki hiányzó ágens, „üres hely”; másrészt a „rekonstrukcióban” a gyilkosságé. Ennek alapja a történés materiális és nyelvi megőrződése a jelenben. Az intencionalitáson alapuló trükk, a leleplezéstől tartva újabb gyilkosság elkövetésére való késztetés pedig jelenlétté teszi a korábbi gyilkosságo(k)a)t is. A szemiotikai paradigma dekonstruktív olvasatában – miközben a detektívtörténet és a műfaj értelmezői, köztük például G. K. Chesterton a morál és (mint azt a következő fejezet közelebbről vizsgálja) az olvashatóság értelmében definiált „rend” helyreállítását állítják – a krimik a gyilkosságot, a gonoszt szupplementumként alkotják meg.

A szupplementaritás logikáját nyomon követő elemzésben Agatha Christie *The Moving Finger* [*A láthatatlan kéz*] című, 1934-es regényét vizsgálom. A műfaj leggyakoribb helyszíne a „békés” vidék, ahol a gyilkosság szokatlan, „ilyen” még nem fordult elő. Derridai terminusokkal élve tiszta hozzáadásként vagy távollétként jelenik meg. Jellemző zárлата idillként megformált jelenet, amely a „rend”, a „béke” helyreállítását hivatott megjeleníteni azáltal, hogy a bűntényről már nem esik szó.

A kisvárosba költöző testvérpár, Jerry és Joanna nyugalmat, Jerry baleset utáni gyógyulást keres, de trágár névtelen levelekkel és gyilkosságokkal találkoznak. Amikor azonban Jerry, aki maga is segítőként részt vett a nyomozásban, a regény végén a két halott áldozatra gondol, azt állapítja meg, hogy a szolgálót végül is nem szerette az udvarlója, Mrs. Symmington pedig nem volt jó a lányához, Meganhoz, „és az ördögbe is, mindannyian

meghalunk egyszer” (219.). Jerry ezzel a teleologikus narratíva emblematis mus műfájának célorientáltságát kérdőjelezi meg, mintha „mindegy” lenne, és „megérdemelték”, visszamenőleg téve semmissé a nyomozást. A két halálesetet a maga nézőpontjából igazságszolgáltatásnak minősíti (Megan ugyanis feleségül veszi), s ezáltal nem csupán hatályát veszített jogrendbe írja a nyomozás narratíváját, hanem közösséget vállal a gyilkossal. A történet is átváltozik a halálesetek történetévé, már nem gondol a trágár levelek áldozataira, holott ezért indult meg a nyomozás. Jerry következtetése: „Így hát egyetértettem a boldog Miss Emilyvel, hogy minden a legjobb a lehetséges világok legjobbjában.”¹²⁶ Voltaire *Candide*-jének idézése aláássa a mondat propozíciós tartalmát, miközben az idézett szöveghely arra mutat rá, hogy ez az állítás csak elfojtás árán születhet meg (csak „egy röpke pillanatra” gondol a két áldozatra, így marginalizálja az addig középpontba helyezett nyomozást, és nem áldozatokként definiálja őket), valamint a történet újrannarratívázása révén. Jerry hivatkozott gondolatmenete tudniillik a halálesetekről szóló harmadik narratíva.

A regény eleje a névtelen levelek írását és a gyilkosságot a békés közösséget felforgató eseményként mutatja be. A tettes azonban a közösség tagja, egyelőre ismeretlen, de ismert személy, aki itt tervelte ki a gyilkosságot. A szolgáló meggyilkolása (aki meglátott, megtudott valamit) visszautal Mrs. Symmington öngyilkosságának álcázott meggyilkolására, ami visszautal a névtelen levelek hónapokon át tartó írogatására, azok mindegyike visszautal a többire, azok a kitervelés mozzanataira és így tovább. Más szóval a bűntény elkövetése nem tekinthető a „felforgató aktus” kezdőpontjának. A történetek elgondolt kezdőpontja mindig másik eredetre utal vissza, és így a (békés vidékkel szupplementárisan szembeállított) „gonoszság” előző szerveződését kell feltételezni. A bűntényt nevezhetjük „törésnek”, ez azonban egyetlen pillanatban sincsen jelen, bármelyik felidézett jelenlétben különbözőzés rejlik. A szupplementum logikájának ellentmondásossága összefügg a korábban a *Nyílt kártyákkal* című regény kapcsán a „gyilkosság mint műalkotás” hozzáférhetőségéről, illetve a hozzáférés általi lerombolásáról mondottakkal. Amint „műalkotásként” hozzáférhetővé válik a gyilkosság, egyúttal (Shaitana szavával élve) „selejtként” el is különböződik.

A „felforgató aktusról” fokozatosan kiderül, hogy nagyon sokan, illetve a gyanúsítottak meghatározott körében mindenki elkövethette. *A láthatatlan kéz* című

¹²⁶ „Just for a fleeting moment I thought of Mrs Symmington and Agnes Woddell in their graves in the churchyard and wondered if they would agree, and then I remembered that Agnes’s boy hadn’t been very fond of her and that Mrs Symmington hadn’t been very nice to Megan and, what the hell? we’ve all got to die some time! And I agreed with happy Miss Emily that everything was for the best in the best of possible worlds.” 318–319.

regényben a városka minden lakójáról elképzelhető lesz, hogy mocskolódo leveleket ír. Ami a mű elején bárkiről is elképzelhetetlen, később bárkiről elképzelhető. Amire senki nem lenne képes, arra bárki képes. A lakók és Jerryék jellemzése a derridai szupplementaritás logikája szerint a perifériára szorítja a gonoszszágot, ami majd a középpontba kerül. Noha a lakók készek bárkiben névtelen levélírókat látni, végül mégis egyvalakit bélyegeznek meg. Tulajdonképpen felmerülhet a kérdés itt és más krimikben is, hogy miért őt? Jó néhány műben ugyanis szinte véletlenszerű, hogy éppen a végül leleplezett személy követte el a bűntényt és nem más. Anthony Berkeley *A mérgezett csokoládé rejtélye* című művében például a gyilkosság hat lehetséges narratívája olvasható, és a nyomozók sorrendje olyan fontos szerepet kap a végső történet hitelességében, hogy az utolsónak tulajdonított igazságigény az esetlegesség és a konvencionalitás (a „végső” történet igazságának konvencionalitása¹²⁷) benyomását kelti. Ezzel áll feszültségben a nyomozás „módszeressége”, amely paradox módon nem tudna elvezetni a tetteshez. *A láthatatlan kéz*ben például gyűjtik az adatokat arra vonatkozóan, hogy milyen írógépen írták a leveleket, milyen lehet a levélíró személyisége, és mivel szerintük csak nő írhat magánélettel kapcsolatos névtelen leveleket, utánanéznak, a nők hol voltak a szolgáló meggyilkolása idején. Miss Marple az egyetlen, aki kimondja, hogy a levelek valószínűleg névtelenek. A pletyka látszatát kelti, hogy a magánélet legintimebb szférájára utalnak, ezt írja le Benvenuto a „verbális voyeurizmus” és a „diszkurzív erőszak” kifejezésekkel (2004: 26.). Miss Marple azonban a „hálózaton kívüliség”, azaz a közösség ismeretének hiányával cáfolja: ezért más célt kell szolgálniuk, s ekkor helyezi előtérbe Mrs. Symmington halálát.

A fent hivatkozott szövegrészt, Jerry gondolatait megelőzően két történet születik a névtelen levelek elküldéséről és Mrs. Symmington haláláról: az egyik szintén Jerryé, a másik Miss Marple-é. Jerry első személyű elbeszélése alkotja a voltaképpeni regényt. Résztevője a történeteknek, de visszatérően megjegyzi, bizonyos eseményeket már korábban össze kellett volna „kapcsolnia”.¹²⁸ Az események közötti-mögötti lehetséges „kapcsolatok”, amelyek ok-okozati összefüggésekként határozhatók meg. Jerry önreflexív megjegyzéseinek alapvető problémáját képezik. Ezek a metanyelvi kifejezések a szöveg „homogén olvasattá [való]

¹²⁷ Vö. Todorov 1971: 66. Todorov szerint „egy általános elbeszéléstörvény azt kívánja, hogy az időbeli egymásutánál párhuzamosan fusson a feszültség fokozódása. Ez a törvény azt kívánja, hogy az utolsó kísérlet legyen a csúcspont, az utolsó gyanúsított a bűnös”.

¹²⁸ Például: „I ought, I dare say, to have put two and two together earlier. [...] I did not answer because my mind was busy piecing things together.” (242.) A magyar fordításban ez áll az idézett szöveghelyen: „Kétségtelenül hamarabb kapcsolatba kellett volna hoznom bizonyos dolgokat. [...] Nem válaszoltam, mert agyam lázasan dolgozott, hogy összeillessze a dolgokat.” (117.)

redukál"-ásának érdekelttségét tematizálják (Miller 1994: 89.). A „kapcsolat” ebben az esetben olyan alakzat, amely egyszerre működik metaforaként és metonímiaként, „tehát az utánzás szétromboló szakadás megerősítéseként” (i.m. 88.). Miss Marple szerint ugyanis egy gyilkosság sikeres elkövetése bűvészműtatványhoz hasonlít: „az emberek rossz dologra figyeljenek a rossz helyen” (169.).¹²⁹ A két elbeszélés vizsgálata révén belátható, a narratíva hogyan hajtja végre a „bűvészműtatványt” a befogadóval szemben. Az olvasót eleve „tévútra” viszi, hogy Jerry narratíváját az a kérdés vezeti, ki küldte a leveleket, de az elbeszélés – Dorritt Cohn kifejezésével élve a „diszsonáns ön-narráció” révén – olyan narrátort alkot, aki utólag felhívja a figyelmet az értelmezésben feszültséget keltő pontokra, ami „az elbeszélő ének a tapasztaló énnel szembeni kognitív kiváltságait hangsúlyozza” (1996: 113.). Az olvasót így gyanakvásra inti történetével szemben. A „tévútra vezetés” kifejezés annál inkább jogosult, mert – a szemiotikai paradigma előfeltevéseinek megfelelően – Miss Marple narratívája tévesként, félrevezettként cáfolja meg Jerry történetét.

Jerry elbeszélése, amelyben a levelek állnak előtérben, a levelek és a levélíró utáni nyomozás története, miközben Miss Marple kiindulópontja a levelek „valószerűtlensége”. Ebben Mrs. Symmington halála csupán egy epizód. Amikor Miss Marple a maga narratívájában a tettes valódi céljaként az asszony meggyilkolását vetíti ki, a levelek pedig mindössze a figyelem elterelésére szolgálnak, ismét centrális–marginális feszültsége bontakozik ki. Mindez – a perifériára szorítás és középpontba kerülés egyéb textuális mozgásaival – aláássa a regényt záró „béke” és „rend” helyreállításának kijelentését. Fent már szó esett a „senki nem követhette el”, illetve „bárki elkövethette” feszültségéről. Hasonlóan Jerry és nővére eldugott falut keresnek, ahol senkit nem ismernek, s végül itt telepednek le; az észrevétlen Miss Marple az egyetlen helyesnek deklarált narratíva birtokosa; a valójában csak egy levelet író Miss Griffith-t gyanúsítják mindegyik megírásával; Meganról, Mrs. Symmington lányáról mintha elfeledkezne a család, és éppen ő leplezi le anyja gyilkosát; továbbá érvényesül a legkevésbé gyanús a gyilkos konvencionalizálódott elve. Todorov ez utóbbi kapcsán írja: a műfaj „a valószerűség”¹³⁰ és az igazság közötti feszültségre épül”, a „leleplezésnek tehát két követelményhez kell igazodnia: lehetségesnek s egyben valószerűtlennek kell lennie” (1971: 68.). Ennek „konvencióként” való rögzülése azt jelenti, a

¹²⁹ „To commit a successful murder must be very much like bringing off a conjuring trick. [...] You’ve got to make people look at the wrong thing and in the wrong place – Misdirection, they call it, I believe.” (281.)

¹³⁰ A *vraisemblable* szó egyaránt jelenthet ’valószerű’-t és ’valószínű’-t.

szerző „megszilárdít egy új valószerűséget: azt a valószerűséget, amely munkáját a detektívregény műfajához kapcsolja” (i.m. 69.).

Miss Marple története úgyszólván érvényteleníti Jerryét, illetve újrannarratívizálást hajt végre. Ezzel a nietzschei „chronologische Umkehrung” (kronológiai megfordítás) jellegzetes példáját szolgáltatja azáltal, hogy e tropológiai műveletet a narratíva működésmódjává teszi, mégpedig érdekes csavarral. Nietzsche *A hatalom akarása* című művében vizsgálja, hogy bár a kauzalitás elve szerint az ok logikailag és időben megelőzi az okozatot, az oksági kapcsolat fogalma nem eleve adott.¹³¹ Az „ok” tudniillik, azaz jelen esetben a gyilkosság motivációja az okozatot követően születik meg, utólag vetítjük ki a kérdéses hatás „okaként”. A gyilkosság narratívája a „végpont” ismeretében születik meg, a gyilkosság okozatként való interpretálása tesz bizonyos mozzanatok „előzményként” értelmezhetővé. Végso soron tehát az okozat idézi elő valamely ok létrehozását. Az oksági kapcsolat tehát a kronológiai megfordítás tropológiai vagy retorikai műveletének eredménye, ami a krimiben a narratíva működésmódját határozza meg. *A láthatatlan kézben* – és itt vezethető tovább a Jerry és Miss Marple történetéről szóló gondolatmenet – az oksági kapcsolatokban még egy csavar érvényesül. Jerry ugyanis a névtelen leveleket határozza meg mint Mrs. Symmington öngyilkosságának vélt halála előzményét. Miss Marple azonban az okozatot, Mrs. Symmington immár gyilkossággként értelmezett halálát vetíti ki okként, az oknak vélt levélírást pedig okozatként.

*A regényben a krimikre jellemző, az abdukció elve szerint zajló történetalkotást különösen érdekessé teszi, hogy Agatha Christie a nyomozói narratíva-létrehozást a kisváros kommunikációs közegébe helyezi.*¹³² Mrs. Calthrop, a lelkesfeleség közelíti meg a kérdést elsőként a településen elterjedt szóbeszéd, pletykák felől, aki a közösség személyközi hálózatában különleges csomópont: „Olyan sok dolog van itt, amiről a levelek írhatnának... de nem ezt teszik. [...] De úgy tűnik, tudni semmit sem tudnak. Egyik sem ír valódi

¹³¹ „Úgy véltük, valamely okozat, hatás magyarázatot nyer, ha állapotot mutatunk föl, amelyben ez az okozat már benne foglaltatik. Valójában minden okot az okozat, a hatás sémája szerint találunk föl: az utóbbi ismert számunkra... Megfordítva nem áll módunkban bármilyen dologról előre megmondani, hogyan »hat«. [...] In summa: *valamely történet nem idézte elő, és nem is idéz elő semmit*. A causa hatóképesség, amelyet kitaláltak az eseményhez, a történéshez...” [kiem. F. N.] (Nietzsche 2002: 241.)

¹³² A névtelen levelek kapcsán a városkában négy koncepció fogalmazódik meg. Jerryt orvosa pihenni küldi vidékre, arra buzdítja, hogy „élvezze a helyi botrányokat” (13.), amelyek tehát élvezet forrásai lehetnek. A helybeli orvos az ún. járványelméletet képviseli, amely szerint „az ilyesmi, ha egyszer elkezdődik, tovább növekszik” (17.). Jerryék házvezetőnője mondja először, hogy „nincsen füst tűz nélkül”. Ez az angol „There is no smoke without fire” közmondás szó szerinti átültetése, a regény magyar fordításában ebben a formában szerepel. Hasonló jelentésben a magyar nyelvben a „Nem zörög a haszat, ha a szél nem fújja” használatos. A levél által kiváltott reakcióból következtet annak valóságtartalmára, ezzel magyarázza Mrs. Symmington (vélt) öngyilkosságát is.

dolgokat.” (61.) Miss Marple narratívájában Mrs. Calthrop felvetése fontos szerepet kap. A lymstocki helyi botrányokkal, azok ismeretével szembeállítja Symmingtont, az ügyvédet, aki, mint mondja, „tárgyilagos és logikus”. Sergio Benvenuto¹³³ hasonló módon a saját magukból táplálkozó, bizonyításra nem támaszkodó szóbeszédekkel helyezi szembe a hierarchikus szerkezetű kommunikáció két példáját: az „igazoláson alapuló tudományokat” és a „törvényességen alapuló bürokráciát” (2004: 181.). Abban az értelemben lineárisak, hogy őket megelőző szövegekre (forrásra) támaszkodnak. Előbbi emblematikus alakjai a nyomozók, utóbbi az ügyvéd, Symmington. Sem a műben megjelenő nyomozók, sem Symmington „hierarchikus szerkezetű kommunikációjában” nem értelmezhető a névtelen levél mint a szóbeszéd áramában létező, csupán pillanatnyilag rögzíthető létmódú szöveg. Előbbiek ezért nem tudják leleplezni a tettest, utóbbi pedig ezért lepleződik le, amikor Miss Marple nem szóbeszédként közelít e beszédaktusokhoz. Symmington levelei Miss Marple számára azért „valószerűtlenek”, mert idegenek a város kommunikációs hálózatától – a krimi legalábbis megteremti a kívülről való és lehetséges pozícióját. A levelek igazsága/valótlansága irreleváns, hiszen a probléma nem ezen a horizonton merül fel. Amint Miss Marple a szemiotikai paradigmára jellemző célelvűségen alapuló lineáris folyamatban, az ok-okozati kapcsolatok hierarchiájában értelmezi őket, megközelíthetőek a „hierarchikus szerkezetű” nyomozási diskurzusban. A szóbeszéd dinamikájának metaforájaként szolgáló kommunikációs háló központ nélküli, szerteágazó. Az ilyen dinamikával bíró névtelen levelek ellehetetlenítik a teleologikus elvű nyomozást, ahogyan arra a nyomozók munkája rámutat. A történetek oksági viszonyokba rendezésének törekvése során gyakori metafora a mozaik (és annak darabjai: „pieces”) és az összeillesztés. E próbálkozások során a gyilkosság számos lehetséges narratívája születik, amelyek azonban nem kerülnek be a szóbeszéd áramába, mert a bennük érvényesülő hierarchikusság idegen a szóbeszéd áramlásától. Más a helyzet a névtelen levelekkel: szóbeszédként való megközelítésük a bennük állított kapcsolatok lehetőségének narratív hagyományozódását, a városka elbeszéléskincsébe történő bekerülését eredményezi, újabb narratívák burjánzását segítve elő. Míg a levelek tartalma „őrültség”, „abszurd” stb., addig a szóbeszéd áramában e „narratívafoszlányok” is elhelyezhetők a valóságmagot gyanító szóbeszédfelfogásban. Amikor pedig Nash felügyelő arra szólítja fel Jerryt, hogy „ösztönözze az embereket arra, hogy jelentsék, ha névtelen leveleket kapnak” (94.), a nyomozás végső soron a szóban forgó bűntényt ismétli-ismételteti meg. A gyalázkodó

¹³³ Benvenuto koncepcióját – más aspektusból, az ökokritika horizontján – az „Egy veszélyeztetett világban

narratívák burjánzását segíti elő, amelyek sok lakos szerint „abszurdak” ugyan, de elterjednek szóbeszédeként, mivel ezek nem „lineáris”, hanem reflexív dinamikájúak. A sértegető történetek előállítás, illetve terjesztése a nyomozás olyan elítélt „másika”, olyan externalizált konfliktus, amelyről kiderül, külső volta illúzió: az eljárás folytatásának előfeltétele. A „felforgatóként” értett bűntény megismerését követő rend „helyreállításának” kijelentett lehetőségét ez ássa alá legerőteljesebben.

Nyomozás, építészet, dekonstrukció

Tandori Dezső: *Nem szeretném, ha fázna!; Vér és virághab*

A háló(zat), a rend, az előzmény és a következmény (mint az okság értelmezése), az oksági kapcsolatok „mozaikként” felfogott rendszere, a lineáris és másfelől a körforgásban létező kommunikációs szerkezetek Agatha Christie művében vizsgált kérdései a nyomozás dekonstruktív irányultságú paradigmájában annak a szempontnak a mentén vezetnek tovább a gondolatmenetet, hogy a nyomozás miként vonja be az építést, az építészet alakzatát. „A dekonstrukció nem más, mint a hozzáadás építészeti logikájának szubverziója, amely a fordításról való bizonyos fajta gondolkodást hoz játékba” – írja Mark Wigley, aki szerint a fordításról nem lehet szólni vagy a dekonstrukció, vagy az építészet előtt, azokon kívül vagy azok fölött (1997: 2.). És másfelől: Derrida megállapítása szerint a dekonstrukció a fordítás kérdése (1985: 1–5.). Derrida fordításra vonatkozó gondolatai Bábel tornyának alakzata köré szerveződnek, sőt építészeti gondolkodása fordításelméletének kifejtésében nyilvánul meg legmarkánsabban. A torony kudarca jelöli ki számára a nyelvek burjánzását és a fordítás szükségességét. A torony alakzata így fordítás, filozófia, építészet és dekonstrukció stratégiai metszéspontja.¹³⁴ A filozófia alakzata, hiszen a filozófia álma a fordíthatóság: a tiszta fordítás ideálja, valamely eredeti igazság közvetíten bemutatása (vö. Wigley 1997: 23.). Ez a „klasszikus” detektívnek is az álma, ugyanakkor az általa a világra ruházott rend nem nélkülözi az erőszak és a hegemonia mozzanatát. Ebben az értelemben nem „eredendő”, mint

nyomozni” című fejezet tárgyalja közelebbről.

¹³⁴ „A hagyományozódott szöveg utóéletére, Bábel tornyának az elbeszélésére vagy mítoszára tekintve azt látjuk, hogy nem egy *alakzat* a többi között. Ezzel legalábbis azt állítja, hogy nincs megfelelés két nyelv között, az enciklopédia két különböző helye között, a nyelvzet és önmaga, illetve az értelem között; állítja továbbá azt is, hogy szükség van a képes ábrázolásra (figuration), a mítoszra, a trópusokra, a fordulatokra, sőt még az inadekvát fordításra is, hogy kipótoljuk azt, amit a sokféleség megtilt nekünk. Ebben az értelemben ez a történet a mítosz

A láthatatlan kéz kapcsán is beláthatóvá vált. Ez a nyelv a maga egyedüli érvényét hirdeti, de nem egyetemes, mert nem „átlátszó”, amely minden szereplő számára hozzáférhető volna.¹³⁵ A torony továbbá a dekonstrukció alakzata is: amennyiben a nyomozás a fordítás ideálja, a dekonstrukció ennek belső szubverziója, mely a nyomozás előfeltételeiben rejlik.

A fentiekben egyrészt a „klasszikus” detektívtörténet dekonstruktív irányú megközelítési lehetőségét, másrészt a fordításelméletek horizontján felmerülő kérdéseket vizsgáltam. A kortárs magyar bűnügyi irodalomban Tandori Dezső tekinthető a műfaj ilyen irányú legfontosabb újraértelmezőjének, akinek krimijeit – kiemelve a *Nem szeretném, ha fázna!* és a *Vér és virághab* című regényeket – a fenti gondolatmenet nyomán mindenekelőtt abból az aspektusból tárgyalom, hogy a nyomozás, a megismerés és a történetalkotás milyen fordításkonceptiót érvényesít, és miként hozza játékba az építészeti alakzatát.

A Tandori Dezső detektívtörténeteiről szóló kritikai írásokban vissza-visszatérően megfogalmazódik a „követhetlenség” tapasztalata. Miben is állhat az „olvashatatlanság”? Csáki Judit 1983-ban „egy követhetetlen krimi vastag szövetéről” ír (1983: 10.). Bedecs László szerint „a Tandori-életműbe való belépés különös és máshol nem, vagy csak ritkán tapasztalható nehézségekbe ütközik, aminek elsődleges oka e művek műfajokon is átívelő egymásra utaltsága, az önértelmezések, önisméltések csak lassan feltérképezhető rendszere” (2005: 32.). Az 1990-es években Farkas Zsolt ezt úgy fogalmazta meg, hogy míg sokan (saját magát is beleértve) végigolvasatlanul teszik félre Tandori köteteit, mert „nem bírnak elolvasni egyet sem”, addig „aki viszont végig bírt olvasni egy Tandori-regényt, az már elkötelezett” (1994: 163–164.). A Tandori-krimik „olvashatósága” (vagy éppen „olvashatatlansága”?) és olvasottsága (vagy nem olvasottsága?) érdekes módon elválni látszik Tandori döntően az 1980-as években jelentkező elismertségétől. Keresztury Tibor megállapítása szerint ugyanis „ebben az évtizedben [...] a magyar irodalom egyik meghatározónak elfogadott mestere lett” (1991: 43.). Ez a 80-as évekbeli recepció azonban a pályakezdés (költői) teljesítményeit ismerte el (l. bővebben Hites 1998: 58–59.), Menyhért Anna pedig rámutat, inkább a „Tandori-jelenséget” jelölő szerzői név, semmint a művek kanonizálódtak: „Tandori esetében úgy tűnik, nem annyira az egyes műveket, hanem a szerzőt véljük a kánonba tartozónak, őt magát nevezzük meg; a név tehát – ha nem a konkrét személyre vonatkoztatjuk – bizonyos

eredetének mítosza, a metafora metaforája, az elbeszélés elbeszélése, a fordítás fordítása volna.” (Derrida 2007: 268.)

¹³⁵ A nyomozói nyelv vizsgálatát és elemzését l. bővebben *A tömeg embere és az embertömeg* című fejezetben.

értelemben egy jelenség nevéként, címkéjeként funkcionál” (1997: 547.).¹³⁶ A szerzői név ebben a megközelítésben olyan középponttá válik, amelyet „a teljes magyar irodalmi térképre kiterjeszkedő publikációs termékenység” (Tarján 1991: 26.) jellemez. A Tandori-olvasás hiányára utal viszont a *Vigyázz magadra, ne törődj velem* című, 1989-es gyűjteményes kötetet recenziáló Fogarassy Miklós, aki a kanonizációs gesztusként felfogható kiadás kapcsán ír a szerző olvasatlanságáról: „művek és e művek nem-olvasatai közösen szőtték ezt a kelepcét” (idézi Hites 1998: 59.). Hites Sándor szerint a „válogatott kötet ténye tehát nemcsak a kánonbeli helyet nyomatékosítja, de – immár klasszikus korpuszként – az olvasás elől való elzártságot is”, hiszen a cím paradox módon éppen arra szólítja fel az olvasót, tekintsen el az olvasástól (1998: 59.).¹³⁷

Angyalosi Gergely a *Vér és virág* kapcsán jegyezte meg: „nem szeretem, ha kínozzák az embereket. De egy bizonyos szenvedésfokozat után az egész nálam is kezdett érdeklődésbe átsapni, nem mintha elkezdtem volna jobban érteni ezt a világot. Ezt nem lehet érteni, tudniillik lényege az érthetatlenség és a követhetatlenség” (Angyalosi et al. 1998: 114.), de „ha valaki veszi magának a fáradságot, akkor az el fog múlni – mármint a fáradság – [...] Ez a szerző szétosztja saját történeteit, különböző szereplőknek adja őket, állandóan visszautal a galaxis valamelyik darabjára és odaköti őket régebbi Tandori-szövegekhez” (2004: 71.). Az elbeszélő én így „sokszorosán elmozdított, szétszórt a saját idézőmódokban és az idegen szövegátvételekben. [...] Az elbeszélő szubjektum vibráló, a szövegben belül is maradó és a szövegben kívülre is kerülő” (Doboss 1996: 1789.). Angyalosi „a jelölés feltartóztathatatlan

¹³⁶ Ha felfigyelünk arra, hogy a Nat Roid-krimik kritikái befogadása a 80-as években mennyire „gyérnek” tűnik, akkor a korabeli befogadás légköréről jelzésértékűen ír Fábri Péter 1980-as, az abban az évben megjelent első Nat Roid-krimiről szóló elismerő recenziója: „Írt már gyerekregeényt, ifjúsági regényt, nagyregényt, rádiójátékot, irodalmi és képzőművészeti esszéket, drámát, és, ami a nemzettudatával, nemzeti jelentőségével gyakran kérkedő magyar irodalomban a botrányok botránya: krimi. [...] Új könyve még a speciális – és partikuláris – magyar irodalomtörténeti szempontoktól eltekintve is kettős szentségtörés. A »magas irodalom« kedvelői számára az, mert krimi; a krimi kedvelői számára az, mert »irodalom«.” (1998: 40.) [A hivatkozott írás eredeti megjelenési helye és ideje: *Magyar Nemzet*, 1980. augusztus 24.) Fábri Péter recenziója egyúttal erőteljesen mutat rá Tandori fogadtatásának arra a jellegzetességére, hogy – a Menyhért Anna tanulmányához kapcsolódóan író Kulcsár-Szabó Zoltán megfogalmazásában – Tandori recepciója „végig szorosan kötődik az »irodalmisság« mibenlétére vonatkozó különböző elgondolásokhoz”: „azáltal, hogy Tandori műveinek egyik legfontosabb hatásfunkcióját abban volt szokás felfedezni, hogy folytonosan provokálják a különböző (az esztétikum mibenlétére vagy a líra fogalmára stb. vonatkozó) elvárásrendszereket, kritikái fogadtatásuk óhatatlanul az »irodalmisság« megragadásáért folytatott küzdelem és e küzdelem kudarcának színterévé vált.” (Kulcsár-Szabó 1997 [Hozzászólás...]: 567.)

¹³⁷ Hasonló megállapítást tesz hivatkozott írásában Farkas Zsolt: „A Tandori-mitoszt nem elsősorban az élteti, hogy műveit olvassák és újraolvassák, élvezik, hanem hogy tudják róluk, miért kell szeretni őket, mik voltak azok a művészettörténeti (stb.) tettek, amelyeket végrehajtottak.” Majd lábjegyzetben hozzáfűzi, „ez elsősorban Tandori prózájára vonatkozik” (1994: 149.).

automatizmusa” (2004: 74.), a poétikailag kiaknázott érthetlenség, követhetlenség okán tartja sikeres szövegnek a *Vér és virághabot*:

A szöveg szervező elve [...] a jelzések, az allúziók, a követhetetlen célzások rendszerében rejlik. Egészen pontosan abban, hogy minden utal valamire. [...] A lóneveknek éppen az a sajátosságuk, hogy bizonyos részeik jelentőnek látszanak, [...] egészükben azonban követhetetlenek: egy teljes mértékben önmagának való nyelvi fantázia termékei. [...] minden utal valamire, de az egésznek a végső mozgatóélvét nem ismerhetjük meg soha. (2004: 71.)

Ez az értelmezői stratégia egy alakzatteremtő olvasási tapasztalat megnyilvánulása, amely segíthet túllépni azon a „kudarcon”, amelyre J. Hillis Miller utal: tévedés azt hinni, „a kritikus kívülről boncolgatja a szöveget egy olyan nyelven, amely a saját helyzetét misztikusan érintetlenül hagyja” (1994: 89.). Tandori krimijei is megközelíthetők úgy, mint amelyek megmutatják, miként válik a nyomozó „érintetté” az értelmezés során, szembesülve és szembesítve azzal, hogy „egy szöveg »olvashatatlansága« (ha egyáltalán van ilyen szó) több, mint az olvasó kényelmetlenségérzete; azon kudarcának eredménye, hogy nem képes a szöveget homogén olvasattá redukálni” (i.h.). D’Tirano számára „minden” jel, „minden” valami másra látszik utalni, „követhetetlen fonadékrendszer” (Angyalosi 2004: 71.) idézve elő. Stefano Tani így jellemzi a „dekonstruktív anti-detektívregényt”:

A detektív képtelen jelentést, értelmezést ruházni a külső történetekre, amelyeknek megoldására és értelmezésére mint nyomozót felkérték. A valóság annyira magába szippantja, és oly mértékben tele van kulcsokkal, hogy szellemi épségét teszi kockára, amikor megoldást próbál találni. [...] A szembenállás többé nem a nyomozó és a gyilkos között bontakozik ki, hanem a nyomozó és a valóság, a nyomozó elméje és szétesőben lévő azonosságadata, avagy a nyomozó és a benne rejlő »gyilkos« között. (1984: 76.)

Tandori krimijei a Tani által felsorolt módozatok közül mindenekelőtt az elsőt aknazzák ki, mégpedig vagy invenciózus, e tekintetben szinte a valóság fölé kerekedő szervezőként fellépő nyomozót teremtvé (Lopiccio),¹³⁸ vagy olyat, aki „áldozatként” „alulmarad”, mert nem képes uralni a jelmozgást még abban az értelemben sem, ahogyan Lopiccio a narratívalehetőségek sokaságát létrehozva a jelek mozgásának „megszilárdítására” tör. Németh Gábor a jelölésnek ezt a működését a paranoiával hozza összefüggésbe (Angyalosi et al. 1998: 115.). Tani hasonló módon (az e vonatkozásban rokonítható *A 49-es tétel kiáltása* című Thomas Pynchon-regény kapcsán) ír a jelműködés „agresszivitásáról”, a külvilágnak a megismerővel szembeni, a nyomok burjánzásán és a megfejthetetlen jeleken keresztül jelentkező összeesküvéséről

¹³⁸ Margócsy István így ír: „A megsokszorozás itt is felmerül: alternatív lehetőségek tömkelege terül ki elénk, mindenkinék minden pillanatban más a megoldási javaslata, biztos múltba látó képességekkel megáldott nyomozó nincs. Minden történhetett így is, úgy is (innen a leleplezési metódusok pazar dúskálása: Tandori szinte élvezkedik abban – az egysíkú detektívregény paródiájaként –, hányféle rafinált módon tudná kimagyarázni a történetet), csak hát éppen egyféleképp történt. A felvázolt lehetőségek sokfélesége, az elképzelt és feltételezett cselekményvonalak a tett ridég megmáshíthatatlanságával feszülnek szembe.” (1996: 224.)

(1984: 97.).¹³⁹ Angyalosi szerint „[e]gy valami azonban mindig kibogozhatatlan, nevezetesen az egyedi utalásokat megalapozó és egymással összekötő, úgymond, »központi« értelem” (2004: 72.). A szerencsejáték, közelebbről a lóverseny esetében mind a fizikai megjelenés, mind a név jelölő funkciót tölt be, megsokszorozva a jelölő viszonyokat. Ennek látványos példáját kínálja az *Azt te csak hiszed, bébi!* című, második Nat Roid-regény. Ron Sadle és Joe Lopiccolo, a D’Orleans Állatnyomozó Iroda tagjai ezúttal a partvidéken élő neves családok körében történő halálesetek nyomozásába fognak. A halottakról azonban sorban kiderül, hogy nem az volt a nevük, amelyen ismerték őket, sőt az élők is több nevet használnak-cserélgetnek, kitalálnak és eljátszanak alakmásokat.

A *Nem szeretném, ha fájna!* című, a Nat Roid álnéven elsőként jegyzett, 1980-ban megjelent regény emblematikusnak mondható helyszíne egy lebontott városnegyed, a Briscoe romjai, annak „Erőd” néven emlegetett, a Ron Sadle és felesége tulajdonában álló házzal is összeköttetésben álló pincerendszerei. Ebben a térben kísérlik meg a szereplők mozgását nyomon követni, rámutatva – a Tandori-életmű egyik legismertebb és az egyik legtöbbet elemzett művének összefüggésében – arra a problémára, amely a sakkversek harmadik, *A gyalog lépésének jelölhetetlensége osztatlan mezőn* címet viselő darabjában is jelentkezett. Menyhért Anna így fogalmaz:

[C]supán [...] a mi mező-beosztó tevékenységünknek köszönhető, ha valaminek/valakinek a tevékenységét nevesíteni, nyomon követni tudjuk. Így tehát az első vers állítása – nyitó lépést csak névvel rendelkező (sakk)figura tehet –, a másodikban dekonstruálódik: nevet bárki szerezhethet a játszma során, a harmadikból pedig kiderül, hogy a névvel ellátottság sem tesz minket képessé valaminek a nyomon követésére/leírására, hiszen »osztatlan mezőn« a huszár lépései is láthatatlanok és leírhatatlanok, a leírás a H ismételtetéséből áll. Vagyis: ha nem tagoljuk a teret, nem érzékelhető a mozgás, vagyis: általunk teremtetett leírási és olvasási szabályok és az ezekre való reflektálás nélkül nem létezik írás és olvasás, vagy még inkább elvonatkoztatva: nem létezik kronológia, történelem. (1997: 554.)

E sakkvers mindenekelőtt a nem eleve adottként, hanem *műveletként* felfogott tér tekintetében hozható összefüggésbe a Nat Roid anagrammával jegyzett detektívtörténetekkel, amelyekben hasonló jelenség figyelhető meg az idő vonatkozásában is. A *Nem szeretném, ha fájna!* című regény fejezeteinek élén álló szöveghelyek például a következő „mintát” követik: „Ugyanez a szerda. Bizonyos események *X* óra *Y* perctől. Egyebek; korábbi dolgok.” Az időpont-megjelölés felkelti a „klasszikus” krimire jellemző időbeli „szegmentáltság” és az abban történő rögzítés várakozását, de mivel a második fejezettől kezdve mindegyik így kezdődik,

¹³⁹ Szintén e regény kapcsán teszi Bényei Tamás a következő fontos megállapítást: „a krimi világának jeltelítettsége a jelentés garanciájának hiányában szemiotikai rémálommá válik, hiszen túl sok a nyom: bármilyen használható jelle talál, ez nem a megfejtéshez viszi közelebb, hanem újabb, végtelenül sokszorozódó nyomok felé indítja el – amelyek közül a legtöbb hamisnak bizonyul.” (2000: 99.)

hangsúlyossá válik az „események” definiálatlansága. Nem állít többet, mint hogy „valami” történik X óra Y perckor, de az utolsó mondattal még az időpont-megjelölés is súlyát veszti: ez ugyanis olyan „dolgok” elbeszélését jelenti be, amelyek *nem* a megadott időpontban történtek, miközben az óra és a perc megjelölése a kínos precizitás illúzióját kelti. Azt állítja, „eseményekről” lesz szó, de megfosztja ezeket ettől a státustól, hiszen „pusztán” „dolgok”, míg az *egyebek*, *dolgok* kifejezések egyként „semmitmondóak”. A regény egészében megteremtí és fenntartja tehát a bűntény és a nyomozás egy napra vonatkozó narratívájának lehetőségét, játékba hozva és alá is ásva az események definiálható szekvencialitását.

Az a belátás körvonalazható – visszagondolva a „klasszikus” krimi ekvivalenciaelvére –, hogy a műveletként felfogott tér és idő megakadályozza, hogy az esemény identitása önmagára-önmagába záruljon. A műfaj rögzített „koordinátarendszere” felől jelentéssé válik, ahogyan Bedecs László fogalmaz:

Tandori voltaképp nosztalgikus, ahogy erre a cím fosztóképzője is utal, mely mintha sajnálkozást jelölne amiatt, hogy ha a sakktábla nincs felosztva hatvannégy mezőre, ha nincsenek fekete és fehér négyzetek, akkor még egy olyan egyszerű és alaplépés sem tehető meg, amilyen a gyalogé a sakktáblán. Mintha a vers azt jelezné – újra csak etikai horizontot nyitva –, hogy igenis kellenek határok és szabályok, afféle koordinátarendszerek, mert csak ezek között képzelhető el értelmes cselekedet, csak ezek között tudjuk definiálni akár csak a legegyszerűbb lépéseket is. (2006: 90–91.)

A műveletként felfogott térhez és időhöz kapcsolódóan hangsúlyozandó, hogy az építészeti nem „előzi meg” a nyomozást; nem eleve adott, amelyből a vizsgálat „eredeztetné” magát. A teret a nyomozás által fenntartott diskurzus állítja elő, nyomozás pedig nincsen tér nélkül. Egyik sem létezik a másikon kívül. Ez a belátás Tandorinál meghatározóan alakítja építés és megismerés viszonyrendszerét. A romok és a pincerendszer tudniillik korántsem „háttér” jelentenek, hanem egyszerre narratológiai – vö. „*bizonyos* események”, „*egyebek*; korábbi *dolgok*”, ahol a kiemelt szavak szemantikai fragmentáltságát erősíti és nyomatékosítja a pontosvessző tipográfiai eszköze is¹⁴⁰ – és „építészeti” alakítási közeget. Tandori regénye finom tudatossággal aknázza ki a történet „felépítéseként” értett nyomozás, a „rekonstrukció” építészeti alakzatát.

A mechanizmust a hatékonyság jegyében összeállító gyilkos és a nyomozó egyaránt épít, az építészeti metaforika mindkettőjük vonatkozásában uralkodó. A terv felépítése, szilárd alapok lefektetése, feltételezés/gyanú stb. alapozása valamire, a terv és a rekonstrukció masszív építménye (vagy ellenkezőleg, ingatag/ esetleges építménye, alapozása), a terv összeomlása (vagy megingathatatlansága) stb. alakzatrendszerek révén – és ez többek között

¹⁴⁰ L. például a *Helyesírási szabályzat és szótár* idevonatkozó passzusát: „Kéttagú összetett mondatban is állhat pontosvessző, ha a tagmondatok kapcsolata laza.” (244. pont) Nagy – Szabó 2004: 80.

éppen Tandori munkássága felől válik beláthatóvá – a nyomozás a „klasszikus” detektívtörténetekben építésztként jellemzi magát. A következő Doyle-szövegrészben például Sherlock Holmes ebbe az alakzatrendszerbe írja az előtte álló feladatot:

Annyira szokatlan, annyira végzetes és sok embert érintő volt az eset, hogy máris a találgatások és feltételezések túltengése fenyeget bennünket. Meg kell tehát szabadítani a vázat, a tényeket – a megcáfolhatatlan és bizonyos tényeket – az elméletgyártók és újságírók ékítményeitől, és ez nem könnyű feladat. Ha megtesszük, ha már biztos talajon állunk, megnézhetjük, milyen következtetéseket lehet levonni, mik a sarkalatos pontjai az egész rejtélyes esetnek. (*Ezüstcsillag* 6.)

A *Scuderi kisasszony* is kínált példát arra, miként kapcsolódik össze Cardillac bűnösségének ismeretlensége és házának építészeti „áthatolhatatlansága”, András Sándor – a szemiotikai paradigma előfeltevéseit megkérdőjelező – *Gyilkosság Alaszkában* című regénye pedig a repedés metaforájába írja a korábbi hitvilágba való betekintésnek és ezzel a két vetület közötti ingázásnak a Gyilkos Bálna kapcsán felmerülő lehetőségét. Tandori regényének azonban az a különös érdekessége, hogy a történet- és a pinceépítés párhuzamosan, egymásra visszahatva, egymást kölcsönösen meghatározva zajlik. A „klasszikus” detektívtörténet intézményesítette azt a felfogást, hogy a nyomozás az „alátámasztó jelenlétként” értett „alap” (az idézett szövegrészben „biztos talaj”) lefektetésére irányuló törekvés. Ezt nyomatékossítják a fejezetek élén álló, fent idézett mondatok. Annak az „alapnak” a lefektetéséről van szó, amelyen minden más nyugszik, bármi álljon is rajta építményként: ebben egyszerre van jelen az „alapok” metafizikai és építészeti vonatkozása.¹⁴¹

A nyomozás és az általa elemzett tárgy között jellegzetes átvitel működik. A megismerés ugyanis úgy alkot érveket és narratívákat, ahogyan egy épület felépítése zajlik, Holmes pedig hasonlóan a „tényeket” és a „vázat” felelteti meg, hogy aztán levonja a „következtetéseket”. Ez a narratíva a tárgy (a bűntény) konstrukciójának feltárására hivatott, de nem pusztán reprezentálja azt, hanem feltételeit mutatja meg. A nyomozás intézményes gyakorlatát szervező szabályokat a tárgy által nyújtottaknak mondja. Az építészet tehát korántsem csupán egy alakzat a többi között, nem is csupán a nyomozás alakzata saját magára: ezzel törli el a maga intézményiségét, miközben paradox módon ez az eltörlés határozza meg intézményi helyét. A „klasszikus” detektívtörténetben tudniillik (például *A láthatatlan kézben*) a rend forrásaként és helyreállítójaként helyezi el magát. Márpedig ez az önrítelizés aligha lehetséges az építészet egy bizonyos alakzata nélkül: meg kell védeni a

¹⁴¹ Heidegger volt az, aki Kant- és Descartes-olvasatában a metafizikát az alapok lefektetésére irányuló kísérletként írta le, felhíva a figyelmet arra, hogy a filozófia következetesen építésztként jellemzi magát. Mint kifejtette, Kant arra irányuló kísérlete, hogy lefektesse egy építmény alapjait, minden metafizika szükségessége

megrongálódástól, fenn kell tartani („Meg kell tehát szabadítani a vázat”, csak ezután állunk „biztos talajon”, mert a „túltengés” fenyegető, határozza meg Holmes a feladatot¹⁴²). Ez akkor is érvényesül, amikor az építészet alakzata „közvetve” van jelen. A *láthatatlan kéz* egyik korábban idézett szöveghelyén például Jerry a „put two and two together” kifejezést használja (a magyar fordításban: „kapcsolatba kellett volna hoznom bizonyos dolgokat”), amely az ’össze-/letenni, lehelyezni’ jelentésű *put* ige révén következtetések levonására vonatkozik.

A nyomozás eredményeként születő történet eszerint az alaphól ered, azt mutatja meg, és megalapozott struktúráként meghatározó mozzanata a „megállni” tudás. A történetnek meg kell „állnia”, a nyomozás pedig arra kérdez rá, mit bír el az alap, illetve mi áll meg rajta. Ezt vizsgálja Miss Marple, amikor új alapozást fektet le, azt állítva, hogy a levelek addigi felfogása elégtelen Mrs Symmington halálának értelmezéséhez. Az új alapozás központi eleme az lesz, hogy ezek nem „valódi” levelek: ezen „megáll” az az elméleti konstrukció, hogy az asszony öngyilkosságának látszatát akarták kelteni. A megállni tudás a nyomozás és a bűntény esetében egyaránt az alap jellegét teszi láthatóvá. Az alapozás újrafektetésében nem arról van tehát szó, hogy egy bizonyos építményt szilárdabb bázison őriz meg. A *láthatatlan kéz*ben az „újrannarratívizálások” ezt az aspektust „kendőzik el”, fenntartva a bűntény „építményének” identikus elsajátíthatóságába vetett meggyőződést. Erről árulkodik Miss Marple szóhasználata, amikor a gyilkosságot mint „misdirection”-t említi. A magyar fordítás „szemfényvesztés” szava nélkülözi az angol szó jelentésének azt az aspektusát, hogy valamit az adott helyzetnek nem megfelelően alkalmaz, illetve rossz irányba vagy rossz helyre küld valakit. Ez a két jelentés pedig mind a nyomozó, mind a tettes vonatkozásában az alapozás kérdésében értelmezi a gyilkosságot, amennyiben a megismerő nem veszi figyelembe a szóban forgó helyzetet, a gyilkos pedig képes az embereket az értelmezésben rossz irányba küldeni. Az előfeltevés szerint a „helyzet” és az „irány” is önaonos, és ezért elsajátítható.

A *láthatatlan kézzel* szemben Tandori említett krimije a nyomozás és a „helyszíni” szolgáló Erőd tekintetében egyszerre teszi beláthatóvá, hogy az alapok újrafektetése együtt jár az addigi építmény szétbontásával, megteremtve egy másfajta építmény lehetőségét: „Cirkusz, mondta Phil. Hívd akár azonnal a rendőrséget. Két hullával hogy fogsz elszámolni. De Ron ezt a kérdést már... tegnap hallotta egyszer. Ugyanaz a kérdés – milyen más. A téglák... az

feladata – noha ezt elsőként Descartes fogalmazta meg explicite –, hiszen a metafizika kérdése mindig az alap(ozás) volt, amelyen a dolgok állnak. Vö. Heidegger 2000: 145–164. Továbbá: Wigley 1997: 7–8.

¹⁴² Egy másik elbeszélésben a „szilárd talajt” kifejezetten a „tényekkel” azonosítja: „– Tényeket, tényeket – kiáltotta türelmetlenül. – Mindenekelőtt az szükséges, hogy szilárd talaj legyen a lábam alatt.” (*A hampshire-i nyaraló* 206.)

kinek az ötlete volt?” (382.) Az Erődben zajló nyomozás ugyanis minden új történet esetében a tér újraformálásával, egy pincealagút vagy a Briscoe roncsstelepen egy lejárát „felfedezésével” jár együtt. Ahogyan a narratíva átalakul „alapjának” újradefiniálásával, úgy az Erőd építménye – mindenekelőtt a mozgások lehetősége, az azok alapjául szolgáló „koordináta-rendszer” – is alapjával együtt változik. Tandori műve mindkét vonatkozásban azt mutatja meg, hogy az új alap nyomán újra kell tervezni az épületet, hiszen az alap szerkezeti, illetve architektonikai korlátokat határoz meg, amelyeken belül a narratíva- és az építészeti tervezés mozoghat. Az építmény alakzata, amelyet a nyomozói diskurzus metaforaként önmagára és tárgyára alkalmaz, olyan szerkezet, amelynek játékát az alap korlátozza; olyan struktúra, amellyel a jelenlét a reprezentáció játékának szab határt (Wigley 1997: 10.). A nyomozó a legszilárdabb alapot keresi a legnagyobb ellenőrzés végett.

Az alap keresése és az újraalapozás Tandorinál az Erőd tekintetében körvonalazódó belátás révén – az alapok újrafektetése az építmény szétbontásával jár együtt – újraértelmezi a fordításként értett nyomozást. Radikalizálja „klasszikus” krimibeli működését: ott az olvashatóvá és így a teljessé tételre irányul, de ezáltal eltörlést eredményez, miközben elő is állítja a büntényt mint „eredetit”. A felszámolásnak ez a mozzanata ott szorosan összefügg az építészet alakzatával: a nyomozás megformál egy építményt, hogy lehetővé váljék az elmélet, vagyis az építészetet anyagi valóságként vonja be, majd azt metaforaként leértékeli, hogy valamely magasabb rendűnek, nem anyaginak vélt igazságra hivatkozzék. Az *Ezüstcsillag* című Doyle-elbeszélés végén például Holmes a történetet „magyarázatnak” nevezi, mire az őt hallgató ezredes megjegyzi: „Csodálatos! Mintha végignézte volna!” (33.) A krimi tehát „rekonstruál”, újraalkot, hogy aztán a „valóságos történésnek” való ekvivalencia elve érvényesítésével feloldja a metaforát. A „leginkább matematikai” (Wigley 1997: 16.) alakzatrendszer alkalmazza az ideális rend kialakításához, amely azt mint „materiálisat” elutasítja. Amikor tehát az alap megalkotott matériává értékelődik le, az építészet alakzata eredetből, a struktúrát alátámasztó alakzattól szupplementummá, alapszattól díszítménnyé válik, amelyet a „rekonstrukcióból” végül „fölslegeként” el kell hagyni.

Félresöpörheti-e a detektívtörténet az építészetet? A „rekonstrukcióról”, a „mozaik” darabjainak „összeillesztéséről” szólva hirdeti ugyanis az ekvivalenciát, vagyis azt a metaforát alkalmazza saját magára, amelyet mint „puszta” metaforát elvetett. Más szóval az a kísérlet foglalja magában az építészet alakzatát, amely a „metaforákat” elhagyni szándékozik valami „alapvetőbb” javára. Tandori említett regénye éppen ezt az építészeti dimenziót mozgósítja,

amikor az alap – továbbá a spárga – építészeti alakzatát egyszerre működteti metaforaként és matériaként. A spárga játékba hozza az ókori konnotációk révén a 'vezérfonal' jelentést, miközben a meggyilkolt Jasey megköltözésére is szolgál; vagyis a továbbhaladás és a mozdulatlanlanság alakzatává is válik egyúttal. Ahogyan az „Erőd” épülete a „rekonstrukció” során egyre kevésbé választható el az alapzattól, úgy az építészeti alakzatként értelmezhető „rekonstrukció” sem különíthető el a történetalkotástól, amely az építészeti és egyszersmind az építészeti alakzatot érvényesítő narratív alap(zat)(ok) keresésére irányul. Ez mutatkozik meg az Illető leveleire vonatkozó reflexiókban. A spárga alakzatához kapcsolódóan egyrészt „folyosók ezek a levelek, házak alá nyúlnak, titokzatos szálakat fonnak” (84.), de a spárgához hasonlóan a szöveg ezt is ambivalens konnotációkkal ruhazza fel, hiszen „a levelező-mániának [...] van bizonyos kuszaságkeltő tényezője” (40.). Az Illető szintén megállapítja: „Az építkezés. Nézze, én a magam sajátos módján így építkezem. Az én leveleimből, mondta az Illető, nem épülnek paloták. Nem lesznek belőlük egyre drágább és fejlettebb berendezésű lakások. Lesz belőlük mégis valami.” (68.) Mi lesz ebből? „Összefűz egy csomó embert.” (378.), például a halála előtt összekötözött Jasey-t. Ezzel az építészeti metaforika sokrétű kiaknázását követően újabb, metonimikus tropológiai rendbe írja a fonás-fűzés alakzatát. Tandori regénye végső soron arra mutat rá, hogy a detektívtörténet „rekonstrukciója” az építészeti metafora révén képes nem metaforikusként meghatározni magát.

A megalapozott struktúráként értett építmény alakzata szervezi a nyomozás mérvadó paradigmáját, amely azt állítja magáról, hogy félresöpri azt valamely „alap” feltárása végett, miközben a „végső alap” koncepcióját ez az alakzat állítja elő. Az építészeti így nem választható el a nyomozás diskurzusától, amely nem tud ezen kívül gondolkodni magáról, miközben a „másik” kívülre helyezésével határozza meg magát: eredetként formálja meg azt, amitől elválik. Tandori azonban rákérdez a probléma másik oldalára is: az építészeti diskurzus a nyomozást alkotja meg privilegizált eredetként, hogy azután mint „átmenetet” és „mulandót” eltaszítsa magától, utat nyitva az épület alapvető materialitása előtt.

Tandori műve előállítás és eltörlés játékát dinamizálja, amelyben a bűntényt felszámolni hivatott történet újabb bűntényt állít elő, amelyet a következő történet eltörlőni hivatott, amely újabb bűntényt állít elő... A fordítások ilyenfajta egymásra „torlódásáról” írja Doboss Gyula, hogy „a montázsszerűség a létrehozó elv”.¹⁴³ A *Vér és virághab* című regény

¹⁴³ „A történetekkel egy időben és együtt keletkező elbeszéléshelyi gyakorlat a hetvenes évek végére jellemző Tandorira. Következésképpen folytatja ezt a gyakorlatot bűnügyi regényeiben is, legfeljebb ami a többiben hangsúlyozott, ezekben bújtatott, rejtett. Ezekben nincsenek határozott utalások az írásmegszakító kül-

kapcsán hívja fel a figyelmet Angyalosi Gergely, hogy „egyetlen hangot hallhatunk és ez az egy hang osztódik szerepekre” (2004: 70.), miközben D’Tiranót mint „szereplőt” átláthatatlan kapcsolatrendszer mozgatja, folyamatosan újabb és újabb megbízásokat kap, amelyekről nem tudhatja, ő kapta-e, és tényleges megbízásokról van-e szó. Ebben az esetben tehát ezek értelmezése is újabb és újabb fordításokat termel ki. Hasonló jelenség figyelhető meg az *Írd hozzá a vért!* című, 2006-os, a Nat Roid-krimiket záró regényben, amely szorosan összefügg az 1987-es *Holtteste éltesse!* című művel. Bárány Tibor szerint „már-már áttekinthetetlenül sok szereplőt mozgat, mely szereplők mindegyike így vagy úgy kapcsolatban áll a többivel, ráadásul folyamatosan értelmezi a regényvilág eseményeit és összefüggéseit – és hogy mindez ne legyen elég: a figurák időről időre áttűnnek egymásba, egymás szerepét játsszák” (2006: 26.). Az így elkülönülő fordítások végső soron rögzíthetetlené teszik az „eredetit”, legyen szó a bűntény értelmezéséről a *Nem szeretném, ha fálnál!*-ban vagy a megbízás értelmezéséről a *Vér és virághabban*.

A fent tárgyalt jelenség vonatkozásában a Doboss által hivatkozott „montázsszerűség” mellett a Tandori-szakirodalom másik visszatérő kifejezése az „improvizáció”, amely szintén szorosan kapcsolódik az alapok keresésének problémájához. Erre a benyomásra mutat rá például Szabó Szilárd: „Írásai mindig improvizációként hatnak. [...] A »szálak elkötése«, a »szerves elemek« és a »prózaszervezet« fogalmak, melyeket regényeiben gyakran emleget, megvalósulásukban csak ritkán érhetők tetten.” (1998: 41.) Az improvizáció benyomását kelti például a szabad függő beszéd, amelyben az alapot egymással versengve kereső hangok keverednek, szemben a „klasszikus” krimivel, ahol a nyomozó az utólagos „rendezés” műveletének végrehajtója. Emellett ezt a benyomást keltik – például a *Vér és virághab* című regényben – olyan metanyelvi kijelentések is, mint „(a hídra néző, mondjuk így, elnagyolva) Blomfield Roadról” (8.), a kérdő mondatoknak már-már a dominanciája, valamint olyan tipográfiai eszközök, mint a kérdőjel, zárójelbe tett kérdőjelek (kérdő mondatokon belül is) olykor egy-egy mondat szinte minden szava után és a zárójeles „helyesbítések” vagy „alternatívák”. A „Bev.” címet viselő első rész például ezzel a mondattal ér véget: „Lehet eldönteni (?)” (15.). Ez állító mondatként felszólítás arra, hogy az olvasók döntsenek, kérdő mondatként az eldönthetőség bizonytalanságára utal, modalitása pedig meghatározhatatlan.

eseményekre, emlékekre, észlelésekre; nincsenek: »most, amikor ezt írom«-féle fordulatok. Éppen ez a passzításoktól, hegesztési varratoktól mentes együttese az epikai szinteknek ad varázsos lebegést szóban forgó könyveinek.” Doboss 1988: 189–190.

Király István a kétely és a bizonytalanság kiemelésével 1988-as Tandori-tanulmányában (bár nem a krimik vonatkozásában) egyenesen így fogalmaz:

Mindenekelőtt az írásjelek sugallják a műveket átható kereső kételyt. Kevesen használták fel irodalmunkban a Tandoriéhoz hasonló következetességgel ezt a grammatikai eszközt, mint poétikumot. Tudja, hogy a kérdőjel, gondolatjel, három pont, zárójel önmagában is beszél. Számos egyéb funkciójuk mellett [...] a tétováságot is sugallni tudják az interpunkciók, s főleg sugallja ezt együttes halmozásuk. S különösen alkalmas erre az idézőjel. [...] Sejtet, eltávolít ez, túlmutat magán: tükröződik benne a dolgok összetettsége: a megfoghatatlanság. (1996: 60–61.)

Ilyen reflektív viszonyulás figyelhető meg a *Vér és virághab* című regényben megteremtett írói funkció felől is: „hányféleképpen írtam már ezt a nevet, Topo nevét is!” (7.). Ezek az eljárások nem csupán a regényt záró (pontosabban a „klasszikus” krimiben a regényt „záрни” hivatott), a „megoldás” retorikájával fellépő történet tekintetében, hanem az olvasásban is folyamatos feszültséget idéznek elő a detektívtörténet rögzített jelöltet illető „eszményével”.

Ha a Tandori-próza „megértéséhez a felülrő technika tanulmányozása vihet a legközelebb” (Szabó 2000: 50.), akkor a műben megjelenített szövegformálódás technikájaként figyelmet kell fordítani a szintaktikailag „hibás”, hiányos vagy hiányossá tett szerkezetekre. Krimijeik közül ezt a *Vér és virághab* aknázza ki prózapoétikailag talán legerőteljesebben. Jellegzetes példaként idézhető: „Nem is emlékszem már, hogy.” (45.) A *hogy* alárendelő kötőszó (az *arra* utalószó odaértett jelenlétével) megteremt egy alárendelt tagmondatot, amire *nem* emlékszik. Ez a mondat – olyan jelenségek mellett, mint amikor grammatikailag kérdő mondatok végén pont van, ezzel mutatva rá az elhallgatásra és a szöveg újraértelmezésére – reprezentatív példája azoknak a grammatikai-szintaktikai eljárásoknak, amelyek *nyelvi* anomáliákként különféle hiányokra, elhallgatásokra hívják fel a figyelmet, mondhatni, az elhallgatást textualizálják. Tandori detektívtörténetei így alapvetően értelmezik újra – ahogyan erről a *Scuderi kisasszony* kapcsán szó esett – Benjamin detektívtörténet-konceptióját, a hézagot, törést képező „bűntényt” nyelvi jelenséggént interpretálva. Hasonló retorikát működtet a gondolatjel is. A „Többről – nem beszélünk.” (10.) mondatban például a *többről* szó utáni tipográfiai és ezáltal olvasásbeli szünet megteremt valami „többet”, de a hiány, a csend alakzatában. A „Bev.” írói elbeszélő funkcióban megjelenő narrátora, folytonosan hangsúlyozva a történet közvetítettségét, olyan megjegyzésekkel él, mint „Ha Topo elbeszélését jól értettem.” (8.), „(ezt is keverem?)” (9.) vagy „ügynevezett emlékiratok” (10.) stb. Ezzel éppen arra hívja fel a figyelmet, hogy rosszul is érthette, ezt is összekeverheti (ahogyan eszerint mást is), a papírok emlékiratok és egyszersmind nem azok, azaz kijelentéseit vissza is vonja vagy legalábbis elbizonytalanítja. Vagyis nem *lehetőségeket* helyez szembe egymással, hanem bizonytalan kijelentéseket teremt. Úgy állít, hogy különféle

retorikai műveletekkel aláássa, de nem „tagadja”: a kérdőjel, az „úgynevezett” szócska vagy a gondolatjel ezekben az esetekben nem a tagadás, hanem a bizonytalanná – vagy Király István kifejezésével élve a megfoghatatlanná – tétel eszköze.

Hasonló eljárás határozza meg a bűnről való beszédet is. Miközben olvasás közben egymást érik a bűnesetek, érdemes felfigyelni arra, hogy más szöveghelyeken milyen finom retorika forgatja fel azok elbeszélését. A regényben az egyik legtöbbet emlegetett gyilkosság Kaufschad kilökése egy ablakból, miközben egy helyen ez áll: „de hagyjuk most Mauryt, Mornyt és Charlene-t, meg hogy Kaufschad kiesett-e az ablakon, netán kilökték, és miért” (22.). Vagyis az említett eseményt kérdésként alkotja meg, de elutasítja, hogy erről beszéljen, miközben éppen az elutasítás gesztusában szól róla. Egy másik jellegzetes szöveghelyet idézve: „máskor mondom el majd, ha valakit még érdekel. Meg sok mindent. Maury és Morny hogyan kísért meg s hagyott a klozeton egy alakot, zsebest, ha jól tudom – hogyan volt mindez, gondolatjelek közé zárnám, ha írnék [...], gondolatjelek közé, ki ne jönnének ezek a dolgok onnan, ne jönnének elő” (27.). Máskor mondja el, azaz most nem, de ezzel el is mondja, mégpedig gondolatjelek között – *írja* –, ha írna, hogy a bűnügyeket ne „feltárja”, hanem „elzárja”, miközben „közzéteszi”. A bűnesetről való beszéd olyan diskurzusa bontakozik ki, amely – visszatérve a Scuderi kisasszonyról és Holmesről mondottakra – korántsem az ekvivalencián vagy effektivitáson alapuló szimulakrum létrehozásában érdekelt. Általában véve jellemző Tandori detektívtörténeteire az újabb idősíkok beékelése, valamint a szövegváltozatokban különféle rétegek megformálása (egyazon idősík vonatkozásában). A következő részlet a *Vér és virághab* egyik rendkívül összetett szövegrészből származik:

Hát Morny? Morny lövetett volna a (fél-vér) fivérére?

De ez már az emlékiratokbéli történet volt. Nem mintha erre a kérdésre választ kaptam volna.

Este nekiálltam. Olvasni kezdtem a kéziratot. Az enyém lehet, javítgassak rajta, aztán...

Mondta Topo.

Aztán? Még nem tudtam, akkor még nem. (10.)

A feltett kérdések után az emlékiratokra tett utalás elmosza az elbeszélő és Topo közötti beszélgetés, illetve az emlékirat diegetikus szintjének határát. A következő mondatban pedig mindjárt el is választja a kettőt, nem csupán két külön diegetikus szintként, hanem mint amelyeknek nincs is „közük” egymáshoz, hiszen nem kapott választ. Az azutáni mondat azt állítja, az ő (az elbeszélő) kézíratairól van szó, hogy a következő a megszólalást Topóhoz rendelve a „Mondta Topo.” (tag)mondat alárendelt tagmondataként, „felülírva” a megszólaló hang azonosítását. Az utolsó idézett mondat pedig teremt egy későbbi helyzetből visszatekintő narrátort, valamint egy olyan elbeszélőt, aki a kéziratot a fiktív jelenben olvassa. Már ez a

rövid szövegrész „felülírja” tehát az olvasás során azonosított diegetikus szintet, a megszólaló szereplői hangot és a narrátor pozícióját. „Felülírásként” értelmezhető a „megoldások” egymásra rétegződése is. Ahogyan Lopiccolo megjegyzi a *Nem szeretném, ha fázna!*-ban: „Hallani fog egy változatot, és azt fogja mondani... ez egy változat... aztán beleborzad, és... akkor benne lesz. És érzi majd, hogy ez történt... volna.” (379.) A megoldások „tobzódása” a „zárás” retorikája helyett a csattanó szövegmozgását sem nélkülöző „többirányú” „lebegtetést” idézi elő. Erre utal a „szereposztás” kifejezés többszöri előfordulása, például Lopiccolo szerint: „és ha egymásnak esünk... de ez a történet valahol ma már elhangzott. Csak más szereposztásban” (410.). Ez figyelhető meg továbbá a regény utolsó lapjain, ahol a „megoldás” korábban érvényesített retorikáját felforgatja az „Alta-megoldás” kifejezés, a többi között csupán egy lehetőséggé téve a „zárlatnak” hitt, hihető „változatot”, a „megoldások” sorának folytathatóságát sugallva.

Németh Gábor szerint „minthogyha magának a világnak az állandó olvasási vagy rejtvényfejtési folyamata történe igazából” a *Vér és virághabban*. Az Irodalmi kvartett egy másik beszélgetőtársa, Bán Zoltán András pedig így szól olvasói tapasztalatáról: „Amikor egy idő után eldölt – legalábbis a számomra –, hogy nem fogom megérteni a cselekményt, sőt nem is biztos, hogy meg kell érteni, tehát nem ezért olvasom, nagyon jól szórakoztam.” (Angyalosi et al. 1998: 113–114.) Ahogyan felveti, „meg kell[-e] érteni”, hasonlóan állapítja meg Stefano Tani, hogy a megoldás vagy annak lehetőségének felfüggesztésével szembesülve az olvasó – a „klasszikus” detektívtörténet elvárásai nyomán – egy második olvasás során próbálhat „megrögzötten” értelmet adni a „kulcsoknak”, megalkotva a maga „megfejtését”. Tani szerint ez „minden, amit az olvasó tehet (és talán nem kellene tennie)” (1984: 79.), de hozzátézi:

[B]ármely dekonstruktív anti-detektívregény nyitva hagyott végű nem-megoldása – ha jól van kidolgozva – nyomok sokaságát hagyja az olvasóra, lehetővé téve számára, hogy egy vagy több lehetséges végkifejletet alkosson meg. Ez a regény »életben« (elfogyaszthatlanul) hagyásának egyik módja, hogy még a vége után is kíváncsiság tárgya maradhasson: az olvasó által elfogadhatóként kijelölt megoldás ugyanis újraolvasást vagy újragondolást követel meg, amelynek során a regény művészi kvalitásai végül élesen kirajzolódnak. (Tani 1984: 85.)

Tandori az „eredetinek” a „klasszikus” krimiben (az „eredeti” és a fordítás működésére jellemző bizonyos aspektusok elfojtásával) végrehajtott olvashatóvá tételével szemben, a fent vázolt mechanizmus kiaknázása révén az „olvashatatlanság”, „követhetlenség” tapasztalatát teremti meg, ami eszerint csupán elfojtások árán vélhető idegennek a műfajtól. Ezáltal alapvetően formálja át az olvasási módot, tapasztalatot és elvárásokat.

Az 1984-ben született *A Stevenson-biozmagória* című műben sajátos módon találkozik a tudományos-fantasztikus regény és a detektívtörténet. Első fele ugyanis 2482-ben játszódik,

amikor Stevenson és két regényszereplője „Szentháromságot” alkot. Minden személy- és helynév az ő nevékre vezethető vissza mint anagramma vagy más jellegű „származék”. A második rész ötszáz évvel később játszódik, amikor a hatalmassá vált Solenard egy „magán-nyomtalánító” iroda vezetőjeként irányítja a háttérből az eseményeket – ahogyan a regény első felében a Stevenson-féle „Szentháromság” tette. A szereplők ekkor az ő kivetülései, nevüket az ő nevének betűi alkotják. E fejezetek egy-egy nyomozást, illetve „nyomtalánítást” beszélnek el. Szabó Szilárd szerint ezek „cselekményét azonban összefoglalni lehetetlen. [...] az emberek minduntalan megkettőződnek, egymásba olvadnak, eltűnnek, kutyává, madárrá alakulnak, és az eseményeket a nyelv, a hasonló hangzású szavak és szinonimák közt fennálló kapcsolat irányítja. A nyelv törvényei [...] a fizikai és biológiai törvények szerepét veszik át” (1998: 51.). Hasonló hangzású szavak és szólások irányítják a fizikai létezést, amihez hasonló példák más regényeiben is fellelhetők. A *Vér és virághab* egyik szöveghelyén ez olvasható: „Emberi darabok, végre», mármint az öt-öt kilométer, s utána pihenés... hát erre a Topo felém fordul, meg a földre villan szeme: »Oda nézz!» – s való igaz, egy emberi kéz állt ki egy bokor tövében az avar alól.” (24.)

A *láthatatlan kéz* jellegzetes példát kínált arra, hogy a „klasszikus” detektívtörténet „eltörölhetőnek” véli a büntényt. Tandorinál ezzel szemben egyik fordítás sem „tökéletes”, de nem is egészen „elvetendő”, hiszen a fordítás „szükséges, de lehetetlen” (Derrida 2007: 277.). Sokaságuk ezért az egyszerre lefordítható és lefordíthatatlan büntény továbbélését teszi lehetővé. Derrida úgy dekonstruálja a tornyot, hogy leszögezi, az eredeti szerkezetben rejlik az a követelmény, hogy lefordítsák, de maga a szerkezet olyan, hogy ez nem elégíthető ki. Strukturális „nyílás” rejlik ugyanis benne, amely nem „tölthető ki”, csak „elfedhető” valamely szupplementummal. Az „ornamentális” fordítás tehát elfedi a szerkezeti instabilitást azáltal, hogy előállítja a szilárd szerkezet (vagy Sheva szavával az „igazi belső”) felfogását, miközben alárendeli magát annak. A *Nem szeretném, ha fázna!*-ban tudniillik Sheva megállapítja, „meglátjuk az igazi belsejét”, majd ezt a következtetést vonja le: „azt, amelyik nem is volt így az igazi belseje soha”, ezért „az lenne az igazi, ha a rejtélyek nem is oldódna meg soha” (39.). Ugyanebben a regényben található egy másik fontos szöveghely, amely Alta egyik monológjában a belső helyett a gyökér alakzatával él: „A gyökerektől kell megérteni a világot. A gyökér mi vagyunk. De amíg le nem kerülünk a gyökerek helyére, nem tudunk róla, hogy gyökerek vagyunk, nem tudjuk így érezni a világot. És akkor szánszamasan, a reklámok és a neon-reklámok világát érzékeljük. [...] Persze most még nem villog. Majd este.” (61.)

Ahogy a „belső” megismerésével az megszűnik *belső* lenni, a „gyökerektől” mint „alapoktól” való megismerés is azzal a belátással jár, hogy mi alkotjuk meg azokat, mi vagyunk az „alap”. Mihelyt lehatolunk a feltételezett alapokig, a szöveg azokat a bekapcsolás technikai effektusát igénylő neonként és a tárgyak „szimulakrumaiként” felfogható reklámokként távolítja el. Ilyen értelemben tekinthető a fordítás „ornamentálisnak”, amelyet a dekonstruktív olvasat abban a szerkezetben helyez el, amely uralni és kizárni látszik azt.

A „klasszikus” detektívtörténetben a nyomozás által megvalósítani szándékozott irányítás tudata abból fakad, amit a diskurzus az erre leginkább rászorulóként azonosít: a fordításból. Tandorinál a fordítás vágya soha nincs egészen kielégítve, mint ahogy egyik sem teljesen frusztráló. A *Nem szeretném, ha fájna!*-ban Phil kijelenti: „Nem öltem meg senkit. És itt nem is erről van szó. Közös megoldást kell találnunk. Hogy mindnyájan folytathassuk... legalább valahonét” (397.). A fordítások működésére jellemző a szilárd alap vágyának előállítás, de ki nem elégítése, így az építmény sincsen soha befejezve vagy lerombolva. Ehelyett az építés „projektje” folytatódik, de befejezése „elhalasztódik”. Nem arról van szó, hogy lassanként összeáll egy bizonyos konstrukció, amely a bábeli torony eredeti tervéhez hasonlóan valamely cél elérését egyre „jobban” valószínűsíti meg, hanem az építmény ideálja – mint amely hűségeen „lefordítja” az alapzatot – kerül felfüggesztésre a folytonos újjáépítésben. Különösen jelentéssé válik a *Nem szeretném, ha fájna!* „Erődjé” és az alapzat „képlékenysége” (a lerombolt, építésre váró romnegyed és a pincerendszer).

A nyomozás dekonstruktív paradigmája – az eredeti és a fordítás között elhelyezkedő lefordíthatatlan lokalizálásával – meghatározza a nyomozás képtelenségét a szilárd alap létrehozására. Az tudniillik folytonosan elhalasztja az eredetet („nem is erről van szó”), amelyet pedig keres. Például Phil következő megjegyzése az eredetnek az elhalasztásában állítja elő: „Nem öltem meg senkit.” Ezáltal lehetővé teszi a fordítást, de megakadályozza az építmény befejezését, ami további fordítások szükségességét jelenti.

Tandori regényei nem rombolják le az egyszerre metaforikusan és metonimikusan értendő építményeket, hanem a rendszer szerkezeti rétegeinek szétszedésével felfedik annak korlátait. Nem omlasztják össze az építményeket, hanem megmutatják, miként alapulnak a „megoldásban” rejlő és szisztematikusan elrejtett repedéseken, valamint elrejtésük módján. Ezáltal ezek szerkezeti szerepére világítanak rá. A struktúra tudniillik éppenséggel nem omlik össze azért, mert „szakadékon” emelkedik, ellenkezőleg: ez az építmény lehetősége. Nem olyan repedésekről van szó, amelyek „kijavíthatók” vagy „kijavítandók”, hanem amelyek az

alap felfogását állítják elő, ezért a struktúra erejének forrását képezik, strukturálisan szükségszerűek (l. bővebben Wigley 1997: 42–43.). Bárány Tibor az *Írd hozzá a vért!* kapcsán teszi a következő megállapítást:

[N]em csupán arról van szó, hogy megsokszorozódik a klasszikus detektívregény narratív magyarázat-változatainak száma; nincs az a túlbonyolított, döbbenetes nyakatekert magyarázat, amelyet a szereplők és a nyomozók kizárhatnának az értelmezések közül. Bárkiről bármikor kiderülhet, hogy valójában egy másik szereplővel azonos, hogy titkos, esetenként saját maga számára sem ismert rokoni kapcsolatok fűzik valakihez [...], vagy hogy az események a Thibert Stúdiók alkalmazásában álló figurák által írt filmforgatókönyvek dramaturgiáját követik. (2006: 26.)

Más szóval a regény a megismerés – a fentiek nyomán építészeti alakzattal élve – sarkkövévé avatja a kontingenciát (vagy az „improvizációt”), az el nem fogadható, de el sem vethető és így végső soron el nem törölhető esemény felfogását. A szöveg elbizonytalanít például, hogy az egy időben és egyazon helyen elkövetett gyilkosságok „összefüggenek-e”, vagy az áldozatra „ráöltek-e” valakit. Mark Wigley szerint a dekonstrukció által az építészet felé intézett fenyegetés a föld alatti régió (1997: 36.). A dekonstruktív paradigmában a nyomozás felforgatása mindig magában foglal egy „föld alatti” műveletet. Tandori annak megmutatásával, és alá egy-egy építményt – mind metaforikusan, mind metonimikusan –, hogy az a talaj, amelyre emelték, bizonytalan, mégpedig azért, mert elfed egy föld alatti régiót; más szóval a szilárdnak vélt alap üregeket rejt, ingadozó, elmozduló.

Tandori detektívregényei a titok megformálása és a múlt megismerésére irányuló nyomozás olyan kölcsönviszonyait bontakoztatják ki, amelyek felidéznek „eredeti” és „fordítás” egymásrautaltságának koncepcióit. Míg azonban a fordításelméletekben az a gondolat nyitott új irányt, hogy az „eredeti” is rá van utalva a „fordításra”, addig a krimiirodalomban fordítva, az a belátás szervezte újra a műfaj értését, hogy a nyomozás is rá van utalva a „titokra”, az ekként megalkotott/értett „eseményre” mint feltételezett „eredetre”. Tandori művei arra mutatnak rá, hogy a „titokként” értelmezett esemény olyan nyomozást követel meg, amely azt ekként létrehozza, hogy azután – J. Hillis Miller kifejezésével élve – a „nyelvi pillanat” fölsimerje: „bármit is ér el, azt a nyelven keresztül teszi. Ahogy Vico mondja, csak azt ismerhetjük, amit mi hoztunk létre, ennek a létrehozásnak az eszköze pedig a nyelv, vagy pontosabban, az alakzatok játéka a nyelvben” (1994: 86.). Krimijeiben általában véve jellemző a titkok *létrehozásának* folyamataiban való „tobzódás”. Ennek egyik jellegzetes példája a *Nem szeretném, ha fálnál!* című regényben McVain „titka”, aki ismeri a leveleket író Illetőt. Sheva egy alkalommal így szól Philhez: „Alta szerint Mr. McVain a Bellevista mögötti hatalmas roncsstetetőben tűnik el, amikor az Illetőhöz megy.” (219.) Altának elmondta, hogy ott romos a korlát. A textus olyan szövegrészekkel, mint „Mindezeknek csak

akkor van értelme, ha...” és „És ha McVain tudja a titkot!...” retorikailag és tipográfiaiilag egyaránt azt a benyomást teremti meg (és forgatja fel), hogy nagy felismerésről van szó: mintha McVain óriási horderejű dolgokat szivárogtatott volna ki, és ezért veszély fenyegetné.

Tandori bűnügyi regényeiben a szereplők „igen jellemző módon, mindannyian detektívek módjára gondolkodnak már akkor is, amikor még nem is történt bűntény – míg viszont másrészt nem szerepel a könyvben egyetlen valódi detektív sem” (Fábri 1998: 42.). Balassa Péter ezt a sajátosságot így fogalmazta meg az e tekintetben krimijeivel összefüggésbe hozható *Miért élnél örökké?* című mű kapcsán: „létezése a megismerésben áll. Öndefiníciója a tudáson – ha nem a *mindentudáson* – múlik, mérődik. [...] a memóriazavarok hangsúlyozása, a dolgok és események behelyettesíthetősége stb. mind az onnipotencia, a mindentudás örökké ismétlődő, reménytelen programjáról tudósítanak” (Balassa 1978: 670.). Ron Sadle például a *Nem szeretném, ha fűznél!* című regényben már azt megelőzően számba vesz jó néhány kérdést, hogy Jasey haláláról tudomást szerezne, a szöveg pedig mindjárt alá is ássa azt az olvasói várakozást, hogy „ügyről” volna szó, miközben a kérdések ezt a várakozást keltik föl: „Detektív munka a javából! De egyelőre csak – következtetések. Annyi se. Kődök. Miféle ügyben? A régi rejtély? Van-e ilyen?” (188.) Shevára gondolva pedig így szól: „Kezdd nyomozni, ha tetszik – milyen ügyben? –, és hagyd a detektívromantikát.” (189.)

Tandori nyomozó figurái a világ „totalizálhatatlanságával” szembesülve nem tagadják eleve a megismerés lehetőségeit, és felismerik, hogy bár minden új alapozás a régi építmény szétbontását és egy újnak az emelését követeli meg, egyik „fordítás” sem elutasítandó, ha nem is elfogadandó.

Nyomozás és a város olvashatósága

A tömeg embere és az embertömeg

A város és a tömeg olvashatóvá tétele a detektívtörténetben

„Akadnak azonban olyan titkok is, amelyek nem hagyják magukat elmondani.”

(Edgar Allan Poe)

„Felettébb szokatlan. Mondhatom, élvezetesen szokatlan.”

(Agatha Christie)

„Manapság olyan egyszerű köddé válni. [...] Ha sokáig nem látnak, előbb-utóbb természetesnek tűnik, hogy nem vagy ott. És aztán hiányolni is elfelejtenek.

A társasági legendárium része lesz, semmi több. A felejtés nagyon egyszerű dolog.”
(Karafiáth Orsolya)

„Olyan pillanat ez, úgy hiszem, amelyben a világ nem annyira az időn keresztül kibontakozó életként, hanem pontokat összekötő és szálakat keresztező hálóként tekint önmagára” – írja Michel Foucault, hangsúlyozva, hogy míg a XIX. század a történelem, addig a jelenkor inkább a tér korszaka (2000 [*Eltérő terek*]: 147.). A detektívtörténet megközelítései között – a bevezetőben tárgyaltak szerint – meghatározó helyet foglal el az olvasáselméleti irány. A város szöveggént és a nyomozónak ennek olvasójaként való értelmezéséhez Walter Benjamin jelenti a kiindulópontot, aki Edgar Allan Poe *The Man of the Crowd* (*A tömeg embere*) című novelláját vizsgálja.

E recepciótörténetében nagy jelentőségűnek mutakozó elbeszélés kapcsán azt vizsgálom, a nagyváros kronotoposza miként veti föl a tér olvashatóságának problémáját. A nagyváros fenyegetése ugyanis a novellában a Foucault által említett „kuszaság”. Mint a narrátornak, a flâneurnak, úgy a detektív tevékenységének is a terek és lakóik bonyolult labirintusa a helyszíne, amely fölött a tekintet révén gyakorol ellenőrzést. A nyomozó hagyományosan maga a „szem” (*private eye* = magánnyomozó), s ez szükségessé teszi a két kiválasztott műben (Poe elbeszélése mellett Agatha Christie *A Pocket Full of Rye* [*Egy marék rozs*] című regényében) a látás konstrukciójának vizsgálatát (Crary nyomán). A „kuszaság”-ról való beszéd másfelől a rend egy bizonyos fogalmát előfeltételezi. A műfaj fontos megközelítése a büntényt a világrend felborításaként fogja föl, a nyomozást pedig annak helyreállításaként. Fontos szempont tehát, miként alkotják meg a művek rend és káosz ellentétét.

A város olvashatósága kapcsán legközvetlenebbül felmerülő kérdés város és szöveg egymás kontextusában való értelmezése: miként képzi meg a szöveg a város terét és másfelől a város szöveggént való olvasását? Kétféle értelemben beszélhetünk tehát térről és szövegről: egyfelől a város teréről, amelyet a nyelv alkot meg, illetve a város szövegéről, amelyet a narrátor (vagy a nyomozó) olvas; másfelől a novellaszöveg anyagisága értelmében vett teréről, illetve a novella szövegéről, amely azonban maga is egy másik szöveget olvas. A kétféle tér és a kétféle szöveg egymásba olvasása így a detektívtörténetben komplex olvasási viszonyokat eredményez. Ez a kép (a város) textuális feltételezettségére is fölhívja a figyelmet, hiszen a kép a szövegben hívódik elő. Két mediális szisztémáról van tehát szó, s a kép médiuma bizonyos feszültségben állhat a szövegiséggel – Poe novellája kínál erre példát. Megjegyzendő, hogy a város „nyelve” összefüggésbe hozható Freud *Álomfejtésének* fontos szöveghelyével, amely szerint – mivel a nyilvánvaló álmotartalom viszonya a lappangó álmogondolathoz olyan, „mint egyazon tartalom két ábrázolása két különböző nyelven” – az álmotartalom „jeleit egyenként kell lefordítani az álmogondolat nyelvére” (1985: 199.). Freud szakít a populáris álmofejtés két hagyományos eljárásával,¹⁴⁴ amely vagy az álomegésznek adott szimbolikus jelentést, vagy mechanikus átvitelrel fordította le az egyes részeket, de azt feltételezte, hogy a két médium elemei vagy hasonlóak, vagy azonos kiterjedésűek (Kittler 1987: 279–280.). Ehelyett Freud – ezért írja le Kittler a médiumtranszpozíciót az új tudomány paradigmájaként – az álmofejtés mediális feltételezettségét változtatta meg.

Város és szövegiség kapcsán nem elsősorban a például Bogdan Bogdanovic nevével fémjelvezhető kérdéshorizontról van szó, amely szerint a város és az írás(ként értett szöveg) egyaránt a történeti tudat előfeltétele. Bogdanovic arra a megállapításra jut, hogy a város újfajta megismerési formaként lehetővé teszi, hogy „az ember a retrospekcióban lássa magát” (1993: 21.). A városi térben ugyanis a kollektív identitás az idő változásában olvasható, sőt „az ember a város megjelenése előtt elvben ahistorikus lény volt” (i.h.). Szavai egybecsengnek azzal, hogy „az írás a kulturális emlékezet számára azt jelenti, hogy a médium eloldódik hordozójától, »az üzenet a követ testétől«, és a szövegek autonóm létre tesznek szert. [...] Az emlékezet e materializálódása nyomán válik lehetségessé a történeti tudat” (Stocker 1997: 63.). Lotman a város vonatkozásában hasonló következtetésre jut, mint Bogdanovic, illetve mint Stocker, miszerint az állandóan újrászüli múltját: „az építészeti alkotások, a városi szokások és szertartások, maga a várostervezés, az utcák elnevezése és a letűnt korok ezer más

¹⁴⁴ „Ez kapcsolja össze Benjamin olvasását Freud álmofejtésével: az álom- és ő- (vagy »archaikus«) képeknek

reliktuma kódprogramként viselkedik, állandóan újragenerálja a történelmi múlt szövegeit” (1994: 196.). Lotman tehát a várost nem csupán a történelmi tudattal összefüggésben, hanem olvasható szövegiséggént teszi értelmezhetővé.

Walter Benjamin mutatott arra példát a *Das Passagen-Werk*ben, hogy mit jelent a várost szöveggként olvasni, de Aleida Assmann (2000: 216.) hozzáteszi, a város mint szöveg trópusa mögött voltaképpen két, egymást nem mereven kizáró megközelítés rejlik. A szemiotikai megközelítésben a fiziognómia szabályait követve szinkron jeluniverzumként válik olvashatóvá, emblematikus olvasója pedig a flâneur. Ilyen értelemben „a »flanierendes Erinnern« mind Hesselnél, mind Benjaminsnál egyúttal egy szöveg előállításának módja” (Weidmann 1992: 74.). Franz Hessel szerint a városi tér elemei betükké válnak: „A *Flanieren* az utca olvasásának egy módja, amelynek során emberi arcok, kirakatok, kávéházak teraszai, vonatok, autók, fák csupa egyenjogú betűvé válnak, melyek együttesen egy mindig megújuló könyv szavait, mondatait, oldalait teszik ki.” (1984: 145.) A másik, a memoriális megközelítés emblematikus olvasója a zarándok, aki a várost, az emlékezetet hordozó reliktumokat a történelem emlékezeteként olvassa. A „klasszikus” detektívtörténetben sajátosan érintkezik a „flâneuri” olvasás és a XIX. századi természettudománnyal érintkező törekvés, hogy néhány tárgyból, nyomból rekonstruálni lehet a régmúltat is.

„Ha azonban az olvashatóság mindenre vonatkozik, ha minden olvasható, akkor semmi sem olvasható, akkor nincs ennél kiüresedettebb fogalom. [...] De az olvashatóság [...] nem esik egybe az észleléssel” – hangsúlyozza Bernd Scheffer.¹⁴⁵ Amikor tudniillik – állapítható meg Iser nyomán – a szöveg az idevágó társadalmi, kulturális rendszerekből válogat, akkor azokat a kiválasztás változtatja az észlelés tárgyaivá, mivel az észlelhetőség nem eleve alkotóelemük. A kiválasztás pedig felforgatja a rendszerek eredeti rendjét (2001: 25.). Amikor Poe narrátora „mindent szemlél”, a kiválasztás aktusának eseményjellege folytán az embereket – a novella első felének „flâneuri” olvasásában – társadalmi típusokként ábrázolja. Iser nyomán felvethető, milyen magatartásformákra vet ez fényt: „E választások azután föltárhadják azt az álláspontot, amelyet a szerző a világhoz való viszonyában elfoglal.” (i.m. 26.) Az emberek öltözetét, testtartását, arckifejezését olvassa, hogy meghatározza foglalkozásukat, karakterüket. Nem leírást ad azonban róluk. Az egyik csoportról például azt írja, öltözkűk „rendes”,¹⁴⁶ azaz helyi értéket, „rendet” társít hozzájuk. Az angol eredetiben

nincsen valóságuk; egy rébusz részei, amelyet *olvasni* kell.” [kiem. R. S. Z.] (Zons 1984: 55.)

¹⁴⁵ Scheffer www.medienobservationen.uni-muenchen.de/artikel/kunst/lesbarkeit.html

¹⁴⁶ 180.; „Their habiliments belonged to that order which is pointedly termed the decent.” (476.).

használt *is termed* passzív szerkezet a megfigyelés olyan értékrendjét sugallja, amelyet a narrátor általános érvényűnek tekint. Noha azt állítja, „mindent szemlél”, a nyelv a „Lejebb szállva az úgynevezett ranglétrán”¹⁴⁷ kifejezéssel „elszólja magát”: ez az érték- és normarendszer rendezi elbeszélését, sőt a tömeget is. A tekintet ugyanis egyszerre kifejezőmód (olvasni lehet belőle), élvezetforrás és ellenőrzés. Hengegése, hogy minden réteget fölismer, hatalmi gesztus, ahogyan a megnevezés is az („Nevezük őket olyan uraknak,...”¹⁴⁸): megfigyelésével és a tömeg ábrázolásával uralja, kontrollálja azt. Szemlélődése csak látszólag ártalmatlan passzivitás, valójában hatalmat követel azzal, hogy a sokféleséget kezelendő „rendet” ruház a városra. Különösen fontos a titok (assmanni) fogalma és az eltérő magatartás, amit az olvashatatlannal, a város szövegének „hézagával” szemben Poe narrátora, e „még nem detektív”, illetve Miss Marple tanúsít.

Benjamin *A tömeg embere* című Poe-elbeszélést a detektívtörténet „röntgenképének” (1971: 77.) nevezte. Részben mert ez a novella közvetlenül *A Morgue utcai kettős gyilkosság* előtt keletkezett – amelyre számos irodalomtörténet mint korszakváltásra tekint, a bűnről való „modern” beszéd „kezdőpontja” („az első”) retorikai eljárásával élve –, recepciójában meghatározó a nolanusi nézőpontú (Blumenberg) értelmezés stratégiája. E „korszakváltáson” túlról gyakran értelmezik úgy *A tömeg embere* című elbeszélést, mint amely „még nem” detektívtörténet. Az alábbiakban abban az összefüggésben értelmezem e művet, hogy a nagyvárosnak és a tömegnek ez a tapasztalata milyen olvasáselméleti kérdéseket vet föl, a nyomozás konstrukciója révén milyen olvasásfogalom körvonalazódik, ha Benjamin felől a teret és a tömeget szöveggként közelítjük meg. E vizsgálat kontextusát Christie *Egy marék rozs* című regénye képezi, amely a „már detektívtörténet” retorikai stratégiájával volna leírható, s amelyet Poe elbeszélése úgy helyez új kontextusba, hogy a nyomozás olvashatóvá tételként (a városi tér és a benne mozgó embertömeg olvashatóvá tételeként) válik megközelíthetővé.

Narratológiai szempontból kiemelő, hogy Poe novellájának narrátora két pozíciót egyesít: egyszerre „beszél” és fókuszáló, aki „lát”. Fölmerül ugyanis – mutat rá Beth Newman –, hogy mivel „a regények inkább verbális, mint vizuális struktúrák, miért alapozzuk technikáik és hatásuk elemzésére használt szavainkat a vizuális metaforára?” (2002: 583.)

¹⁴⁷ 182.; „Descending in the scale of what is termed gentility” (477.)

¹⁴⁸ 182.; „They may be defined as ...” (477.) – Az angol eredeti itt is passzív szerkezetet használ, így inkább az általános érvényűnek tekintett normarendszer működésére helyezi a hangsúlyt. A magyar fordításban a megnevezés aktuusa ezzel szemben a narrátor önkényes, *ad hoc* döntésének is tűnhet, de ez éppenséggel félrevezető volna. Amennyiben hatalmi gesztusról beszélünk, hangsúlyozni kell, hogy ez a társadalmi-kulturális normarendszer biztosítja azt a „nyelvet”, amellyel a narrátor az embereket a város szövegének elemeiként tudja olvasni.

Newman azzal érvel, hogy a nézőpont nem elkerülhetetlen narratív kategória. „A vizuális metaforák és az általánosan nézőpontként meghatározott jelenség tanulmányozása relatíve új keletű eseménye a regény diskurzusának Henry Jamestől kezdődően egészen az 1960-as évekig.” (i.m. 584.) Prózapoeitikailag tehát a mű az elbeszélő olyan pozícióját hozza létre, amely szerint egyszerre narrátor és fókuszáló. Ez pedig annál inkább figyelmet érdemel, mivel a történetmondás aktusa nem követeli meg szükségképpen a látást. A két pozíció egybeeséséből következően, s mivel ő a kizárólagos elbeszélő, a mű nem nyújt „külső” pozíciót, itt viszont a sokféleség ellenőrzése mellett hatalmi gesztusként működik az is, hogy kisajátítja a másik ember történetét. Nem csak a narrátor és az öregember között létesül azonban így hatalmi viszony, hanem a titok és hordozója között is. Az első bekezdés tudniillik a „görcsfogta nyelv” (*convulsion of throat*) kifejezéssel arra utal, a titok természete, hogy nem tűri a verbalizálást, ezáltal hatalmában tartva a „kétségbeesett haldoklót”, aki mivel *beszélni* nem tud, gyóntatója szemébe *néz*. Látás és beszéd tehát egymás pótléka. A zárlat így az első bekezdés inverze: ott ugyanis a beszéd a látás pótléka. A narrátor végül megismerhetetlen titoknak mondja az öregembert, de elmondja történetét, s így uralhatóvá válik. Vajon miért éli meg a narrátor oly fenyegetőként annak lehetőségét, hogy az öregember visszapillantathat rá? Feminista teoretikusok szerint a tekintet a férfi szubjektum privilégiuma, és eszköz arra, hogy a nőket objektumstátusba helyezze. Ez a megállapítás rámutat a nézés hierarchikus viszonyokkal való összefüggésére. A tekintet dominanciát nyilvánít ki, így annak tárgyának lenni fenyegető. Ahogyan a narrátor *szemmel tartja* az öregembert, a megfigyelés nem „ártalmatlan passzivitás” (Newman kifejezésével élve), hanem hatalmat követel. Ha az öreg visszapillantana, ellenállna a kisajátítható tárggyá történő redukálásnak, kinyilvánítaná objektumon kívüli létét. De nem veszi észre a narrátort, aki a „klasszikus” krimik nyomozóihoz hasonlóan „mozgó Panopticonként” láthatatlan tud maradni, miközben mindent lát és hall. Ilyen Miss Marple is, aki előtt mindenki szabadon beszél, mintha ott sem lenne, de aki „mindenre” figyel.

A Poe elbeszélése kapcsán idézett „mindent” való szemlélés a látás modelljére irányítja a figyelmet. A történeti konstrukcióként értett látás egyik legfontosabb elemzője Jonathan Crary, aki *A megfigyelő módszerei* című könyvében, mint a hermeneutikai paradigmát tárgyaló fejezetben szó esett róla, elkülöníti a *camera obscura* modellt az 1810–40-es évektől érvényesülő másiktól, a sztereoszkóppal fémjelzett, külső jellettől elszigetelt észleléstől. A két modell megnevezése egyszerre technikai és diskurzív tárgy (1999: 42–47.).

Crary behatóan elemzi az optikai eszköz és a megfigyelő viszonyát, hangsúlyozandó, hogy az új készülékkel az észlelés antropológiai struktúrája változik meg. Az „észlelthez” való hozzáférés apparátusa az „észlelő” szubjektumot is átalakítja. Mint Ambrus Zoltán *A gyanú* című műve kapcsán közelebbről vizsgáltam, a *sztereoszkóp* modellben kétséggé válik, hogy a látott dolog a megfigyelőtől függetlenül eleve létezne, mivel e modell a látást úgy alkotja meg, hogy a külvilágot létrehozza. E fejezet a város olvashatóságának kérdéskörében tárgyalja a *camera obscura* modellt, amelyben a látás egy eleve adott, tőlünk függetlenül létező jelenséget képez le: a camera obscurában a megfigyelő független a látás folyamatától, testi szubjektivitása ki van zárva. Az igazság megalkotására és a valóságghú látásra beállított megfigyelő jön létre.

Poe narrátora objektivitásigénnyel ruhazza föl megfigyelését, a valóságghú látásra van beállítva. Ő viszont zárt térben van, míg az általa megfigyelt tömeg végtelene odakint. A tömeget nem „keretezi” zárt tér. Ez már csak azért sem mellékes, mert Crary Vermeer két festménye kapcsán éppen azt hangsúlyozza, hogy sem az asztronómus, sem a geográfus nem az ablakon néz ki, hanem a földgömböt, illetve a térképet vizsgálja. A camera obscura összeegyeztető funkciójának eredményeképpen „a világ, a kiterjedt szubsztancia szabályos vetülete elérhetővé válik az elme vizsgálódása számára” (i.m. 62.). Az elbeszélésben viszont a narrátor nem a kávéház zárt terének alakjait szemléli a külső tömeg vetületeként, hanem közvetlenül a külső tömeget. Így viszont éppen camera obscuráról nem beszélhetünk, amely zárt térbe (kétdimenziós felületre) képeznél le a kinti végtelent, hogy azt felfoghatóvá tegye. Mindazonáltal mégis a *camera obscura* modellel rokonítható az objektivitás és az általános érvényűség igényén kívül az is, hogy ki van zárva a megfigyelő testi mivolta, s az is, hogy az optikai élmény aktív megteremtője volna. A nagy üvegablak éles választóvonalat és ezáltal távolságot képez közte és a megfigyelt sokaság között. A távolság, valamint a látó és a látott közötti „kauzalitás neutralizálódása” – hangsúlyozza Hans Jonas – tünteti ki a látást az érzékek között. Előbbi az integrációt, utóbbi pedig azt teszi lehetővé, hogy a fényforrás, a tárgy és a szem közötti fizikai érintkezések nem képezik a fenomenális eredmény részét. „A nyereség oldalára kerül a dolog objektivitásának fogalma, ahogy az magában [...] van, és amelyből azután a *theoria* és a teoretikus igazság egész eszméje származik.” (2002: 118–122.)

Az a meggyőződés, mutat rá Rainer Topitsch (1999: 172–173.), miszerint Isten szeme mindent lát, azt a törekvést vonta maga után, hogy az ember a mindent tudó Istent figyelje meg. A felvilágosodás korában kialakított és egyre finomított megfigyelési módszerek

azonban alapvető szemléleti változást hoztak. Azelőtt ugyanis az ember tévedhetett, hiszen megvolt az a biztosíték, hogy Isten birtokolja az igazságot. Innentől kezdve azonban az a meggyőződés érvényesült, illetve annak illúzióját kellett fenntartani, hogy a kutató tekintete abszolút. Szinte isteni konnotációkkal felruházott mindentudása azonban szükségszerűen járt együtt azzal, hogy az egyes, a maga testi mivoltában adott embert kivonta a megfigyelés folyamatából. Az újkori tudomány – és tegyük hozzá, a detektívtörténet – gyanakvó az érzelmi észleletekkel szemben. Megfigyel, a látható létezészt teszi tárgyává, míg a többi érzékkel észleltet a privát szférához rendeli – de a távolból figyel meg. A látás, mint Jonas is hangsúlyozza, a távolság és az objektivitás képzetét teszi lehetővé. Ugyanakkor a boszorkányok tekintete gonosz, a prófétáké vizionál, a hallucinálóké téves, a szerelmeseké pedig szenvedélyes és „vak”. Más szóval a látást sajátos paradoxon jellemzi: egyrészt a legjobban irányítható és ellenőrizhető, hiszen a pillantás döntés kérdése, másrészt viszont a látást veszélyeztetni leginkább, hogy a megpillantott tárgy kiszolgáltatottjává válik. Ez utóbbi kiküszöbölésének nagy alakja a detektív, akivel szemben a többi szereplő az „ellenőrizetlen” tekintetek áldozataivá válik.

Poe szövegének mozgása fölkelti a gyanút, hogy a szem nem rendelhető alá egy igaz külső képnek, hanem „manipulálható”. Manipulálható, mégpedig abban az értelemben, hogy a szem nem az átvitel semleges eszköze: eleve narratívákba íródik, hogy az elbeszélő kit/mit lát. „There are some secrets which do not permit themselves to be told” (475.) – azaz a titok nem engedi, hogy elmondják, a titok áll ellen, miközben az első bekezdés összefüggésbe hozza a bűnnel. A „klasszikus” detektívtörténetekre gondolva ez korántsem tűnik meglepőnek, hiszen a bűntény nem más, mint a kinyomozandó titok. Poe azonban úgy kapcsolja össze ezeket, hogy ellenállnak az elmondásnak, míg a detektívtörténetben szükségképpen elbeszélhetők. Sőt eleve történetként tétéleződnek, már „elmondottnak” kell lenniük, hiszen a nyomozó elbeszélésének tékje az azzal való egyezés, amellyel a tettes eleve mint *történettel* rendelkezik (Landfester 2000: 111.). Ennyiben tehát árnyalni lehet azt a korábbi megállapítást, hogy a detektív a cselekmény utólagos megszervezője. Ennek jellemző példája, hogy az *Egy marék rozs* végén a Miss Marple által elmondottakat az hitelesíti, hogy megegyezik az egyik tettes, Gladys által leírt történettel, miközben Miss Marple éppen úgy kisajátítja a szobalány történetét, éppen úgy nem engedi a saját hangján megszólalni, mint ami Poe narrátora és az öreg kapcsán megfigyelhető. A nyomozó által gyakran használt *események rekonstruálása* kifejezés annyiban félrevezető, amennyiben egy eredetként előfeltételezett *történet*

megtalálása a feladat, amelyet a gyilkos végül igazol. Az elmondásnak ellenálló titok és a megtalálandó történet közötti alapvető különbség azonban azt jelenti, hogy nem ugyanabban az értelemben beszélünk titokról az egyik, illetve a másik esetben.

Poe novellája feszültségmezőt rajzol ki az Aleida és Jan Assmann által elkülönített háromféle *Geheimnis* között (1999: 7–11.), folyamatosan oscillálva köztük, rámutatva arra is, hogy a különbségtételek nem merevek. Az öregember arca (*countenance*) mint titok tudniillik más és más módon képződik meg a szöveg különböző részein. Amikor a narrátor először pillantja meg a tömegben, „rögtön magára vonta és lekötötte teljes figyelmemet” (183.). Ez a hozzá vont tekintet teremti meg az arcot *mint* titkot, ellentétben a korábban látott arcokkal. A titok a jelenségre ráirányuló, lényegileg kíváncsi tekintethez kötődik, de először magához kell vonzania a pillantást, hogy az létrehozza. Ezt a folyamatot írja le az Assmann szerzőpáros „interaktív történekként” (1999: 8.), *konstruktív* titokként. A kíváncsi pillantásban jön létre, amelyet egyúttal kiprovokál. Amikor „tör villant elő és gyémánt”, az öregember olyan narratívába íródik, hogy fölmerül, menekülő tolvaj vagy gyilkos-e. Ez a titok tudatos elrejtés által keletkezik, védelmül az üldözés vagy az idő előtti felfedezés ellen – a szöveg így *stratégiai* titokként hozza létre figuráját. Amikor végül abbahagyja követését, azt állapítja meg, „hiába követném, nem tudok meg többet”, mert „nem hagyja magát elolvasni”. Ellenáll ennek, azaz eszerint természetéből adódóan eleve kifürkészhetetlen, *szubsztanciális* titok. Ha a látás modelljét főntebb részben rokonítottam a *camera obscura* modellel, akkor hozzá kell tehát tenni, hogy a novella bonyolultabb összefüggéseket tár föl. A narrátor által anticipált „talány” jellege ugyanis már mindig is egy bizonyos módon teszi számára láthatóvá az öregembert. Ez természetesen a tömegre is vonatkozik, amennyiben arra eleve mint olvashatóra tekint. A novella e megközelítése arra világít rá, hogy a kérdésre, ki ez az öregember (érdekes arc? tolvaj/gyilkos? metafizikai bűn?), a titok jellege által megnyitott narratívák, -lehetőségek válaszolnak. Poe novellája másrészt fölveti a kételyt, vajon Crary nem kerül-e meg egy fontos kérdést, amikor a látott személy/dolog narratívába ágyazottságától függetlenül vizsgálja a látás két történeti konstrukcióját.

A város és a tömeg benjaminini olvasásának kérdését tehát érdemes összekapcsolni a titok assmanni megalkotásának szempontjával, amikor az merül föl, miért emeli ki a narrátor az öregembert a tömeg „megnyugtató” olvashatóságának leírása után. Az öreg a fönti, flâneuri értelemben nem hagyja magát olvasni, azaz a narrátor számára „rés”, „hézag” keletkezik a

város szövegében.¹⁴⁹ A tömeg elbeszélését korábban rendező kategóriákkal nem tudja őt olvasni. A nyomába szegődik, hogy az értelmezői kontroll teljességét helyreállítandó megszüntesse ezt a rést. A követés akár mániákusnak is tűnhet, de éppen ez mutat rá igénye intenzitására. A hézagot, az ellenőrzés hiányát tanúsítja a megnevezés korábbiakkal szembeni változékonysága is (öreg, öregember, idegen, ismeretlen). A végső megállapítással („the type and the genius of deep crime”; 481.) a narrátor különös módon nem hozza összefüggésbe a korábbi gyanús mozzanatokat. Hogyan közelíthető meg ez a kijelentés?

Benjamin detektívtörténet-értelmezése felől feltűnő, hogy az öreg a tömeghez vonzódik, ott örül, céltudatos, míg az üresebb utcákon szorong. A bámészkodó (*badaud*) és a bűnöző ott ér(het) össze, hogy individualitásuk mintegy „feloldódik” a tömegben: előbbi a város látványában, utóbbi számára pedig a város az őt elrejtő környezet. Benjamin szerint tudniillik a detektívtörténet eredeténél a nagyvárosnak az a fenyegető sajátossága rejlik, hogy a bűnöző számára rejtkehelyet nyújt: „A detektívtörténet eredeti társadalmi tartalma az, hogy az ember nyomai elmosódnak a nagyvárosi tömegben.” (1980: 860.) „Az ember annál gyanúsabb, minél nehezebb előkeríteni.” (i.m. 866.). Markánsan megmutatkozik, hogy a mű eleje (a magát elmondani nem engedő titok) és vége is a bűnt az olvashatatlansággal kapcsolja össze. Sőt ez a bűn, amennyiben átlépi azokat az értelmezéseket, amelyeket a flâneur ruház a városra. A narrátort a zsebtolvajok, szerencsejátékosok stb. nem nyugtalanítják, csak az a bűn, amelyet nem tud olvasni. A város olvashatóságába így morális szempontot is bevon, s az átlátszatlanság fenyegető lesz. Ha azonban a tömegben feloldódik az öreg individualitása, akkor elégtelen a személyiségnek a társadalmi státus, öltözet alapján való rögzítése. A befejezés így aláassa a flâneur értelmező stratégiáit. Felismeri, hogy értelmezői kontrolljában van egy „hézag”, de ezt nem definiálja. Assmannék felől a neki tulajdonított metafizikai dimenzióval végül szubsztanciális titokként alkotja meg az öreget, megtagadva tőle a „megoldhatóság”, az olvashatóság lehetőségét. Ha azonban a tömegben való elrejtőzés morális kétségeket vet föl, olyan városi megfigyelőre van szükség, aki a város szövegének „hézagánál” nem áll meg, hanem képes a fenyegető átlátszatlanságot elhárítani.

A tömeg embere című Poe-novellához képest a „már detektívtörténet” értelmezési stratégiájával élve, a „klasszikus” krimiben megjelenő városi megfigyelő olvasni és ezáltal ellenőrzése alatt, hatalmában tudja tartani azt, amit a flâneur nem. Az *Egy marék rozs* című, a szóban forgó kérdés tekintetében a műfaj reprezentatív művének tekinthető regényben a

¹⁴⁹ A *hézag* vagy *rés* szót Brand *gap* kifejezése nyomán használom (1990: 223.).

mérgezés áldozatává vált Rex Fortescue holttestében összekapcsolódik a „mély(en élő) bűn” és az olvashatatlan. Míg azonban Poe flâneurje megelégszik azzal, hogy az azonnal nem olvasható arcot annak ellenálló, *szubsztanciális* titoknak mondja, addig a detektív számára ez a kiindulópont. Az orvos a mérgezés okát, a taxint felfedezve így szól: „Felettebb szokatlan. Mondhatom, *élvezetesen* szokatlan. [...] Nem is gondolná, Neele, mennyire torkig van az ember már az örökös gyomirtószerrel! Ínyencfalat ez a taxin, higgye el! Csemege!” (14–15.) Hay örmester így jelenti, mire jutott a holttest zsebeinek átkutatása során: „A szokásos tárgyakat találtam... zsebkendőt, kulcsokat, tárcát... de volt valami furcsaság is. A zakója jobb zsebében. *Gabonanemű* volt benne!” (17.) – egy marék rozs. Vagyis a szokványosan azonosítható, értelmezhető tárgyak nem érdeklik, csak az, ami az olvashatóságban „rész”, „hézagot” képez. Az olvashatatlant pedig *stratégiai* titoknak tekinti: azt keresi, ki próbálja magát elrejtetni „mögötte”, s a tudatos eltitkolás feltételezése egyúttal a „megoldhatóságot” is jelenti. Ez az eljárás rámutat arra, ahogyan a tett „bünténnyé”, azaz társadalmi eseményé válik azáltal, hogy a társadalom (illetve hivatalos képviselője) – ideáltipikusan fogalmazva – a „puszta” tényállást meghaladó jelentéssel ruházza fel. Az eljárás első szakaszában, mint erre az orvos és az örmester szavai rávilágítanak, a tett *antiszövegként* működik. A flâneurrel összehasonlítva ugyanis a detektív csak az után igyekszik értelmezői rendet ruházni a városra, hogy annak „kaotikus” természete megmutatkozzon. A flâneur megjósolható típusokra redukálja a várost, azt keresi, amit már látott. A korábban még nem tapasztalt esemény, tárgy nyugtalanságot vált ki belőle. Neele és Miss Marple számára viszont ezek olvasása révén fedezhető föl az igazság. A flâneur és a detektív eltérő magatartása arra mutat rá, hogy a krimi normát, normalitásfogalmat előfeltételez, illetve teremt, hiszen kérdése arra irányul, hogy ez a gyilkosság miben tér el a „szokványostól”. A detektívtörténetben így a nagyváros a soha nem látottal való találkozás tere, az attól való eltérésé, hogy tapasztalatai alapján mit „vár el” a megismerő. A nyomozás kiindulópontja két olyan mozzanat, a taxin és a rozs, s később a feketerigók különböző kontextusokban történő felbukkanása, amelyeknél Poe flâneurje megállna. Neele és később Miss Marple viszont éppen az ilyen hézagokat akarják olvashatóvá tenni. A detektív a városi tapasztalatnak azokat az elemeit olvassa szövegként, amelyek a flâneur olvasatában hézagként jelennek meg (vö. Brand 1990: 233.), és az a célja, hogy „a büntényt lehetőleg hiánytalanul egy imaginárius, a kulturális gondolkodási rendszerben megelőlegezett modellelbeszélés variánsaként határozza meg” (Lindner 1999: 273.).

Míg a flâneur városában egyetlen értelmezői nyelv létezik, a flâneuré, aki számára az emberek és események másképpen való olvashatósága föl sem merül (holott az öregember kapcsán a szöveg mozgása rámutat ennek lehetőségére), addig a detektívtörténet városa gazdag értelmezői nyelvekben. Neele felügyelő értelmezése mellett hangot kap a professzor orvosi diskurzusa, a bulvársajtó mágiáról szóló megnyilatkozása, a gyanúsítottak is mind előadják értelmezésüket, mégpedig különböző, például gazdasági és vallási diskurzusban. Sőt a tettes maga is beleírta a három gyilkosságot egy narratívába, hogy ezzel a gyanút Mrs Mackenzie-re terelje, aki évekkel korábban bosszút esküdött Rex Fortescue ellen. A három holttest (Rex Fortescue, felesége, Adele és a szolgáló, Gladys) ugyanis szöveget állít elő abban az értelemben, hogy Miss Marple nem tudja másként értelmezhetővé tenni a rosz és a halott Gladys orrán a csipeszt, mint a gyakran idézett gyermekdal egy-egy strófájával. A három halott így megfeleltethető a királynak (Rex), a királynénak és a szolgálonak. A gyilkosságokat tehát egy szöveg állítja elő, s ez fordítja a nyomozást Mrs Mackenzie felé. A flâneurellentétben Miss Marple nemcsak elfogadja a nyelvek sokféleségét, hanem olyan olvasási módot folytat, amely azok interakcióját olvassa. Ez különbözteti meg Neele felügyelőtől és a bűntény többi olvasójától, akik be vannak zárva a maguk nyelvébe. Miss Marple kutatja, hogy miként válhat olvashatóvá a feketerígó a különböző diskurzusokban, és miként tehető jelentéssé ezek összjátéka: a gyermekversikében, az anekdotikus történetben (a családtagok szerint valaki döglött rigókat tett a pástétomba) és a vállalat gazdasági kontextusában (Feketerígó-bánya). Miss Marple az egyetlen, aki *metaolvasó*ként tud föllépni (vö. Brand 1990: 234–235.).

Mindkét említett kérdésben, az olvashatóság és az értelmezői nyelv összefüggésében is az lesz fontos a detektív számára, amit a flâneur elfojt: a város szövegének olvashatóságában a hézag és az értelmezői nyelvek sokasága. A flâneur és a detektív tehát szembeállítható, de Walter Benjamin fontos párhuzamot vont: előbbi azzal előlegezi meg a nyomozó alakját, hogy társadalmi legitimációt kell találnia viselkedésére (1971: 68.). A *Das Passagen-Werk*-ben eltolódás figyelhető meg a kószalástól, városi fiziognómiák előállításától a város jelölőinek kutatása felé, amelyben a szemlélődés, a látszólagos nemtörődömség elrejtí és tekintetét, feszült figyelmét. Nem véletlenül él Benjamin a vadász hasonlatával. Kiemelendő tehát, hogy a flâneur pozitív lehetőségeket hordoz, és ezzel a város megfigyelése is más formát ölt: a „megnyugtató” fiziognómiák helyett a metropolisz fenyegető aspektusai kerülnek előtérbe. A *tömeg embere* című elbeszélés kapcsán emeli ki Benjamin, hogy a tömeg által nyújtott

védelem fenyegetése a detektívtörténet eredete,¹⁵⁰ amellyel szemben a detektív imaginárius védelmet jelent. A tét a város átlátszatlanságának áthatolása és ismerőssé tétele. Dana Brand hangsúlyozza, hogy Poe novellája a város olvashatatlanságát a bűnnel kapcsolja össze, amit ő általánosít a „klasszikus” krimi műfajára (1990: 224.). Az átlátszatlanság nem csak összezavar, hanem fenyegető, de a detektív a maga kiemelt nézőpontjából helyreállítja az olvashatóságot, és ezzel elhárítja a fenyegetést.

Felmerül ugyanakkor, jogos-e Benjamin nyomán nagyvárosi tapasztalatról beszélni Christie regénye kapcsán, hiszen a „klasszikus” krimihez a vidéki kúria sztereotípiája fűződik. A nagyváros kronotoposza tekintetében azonban fontos hasonlóság mutatkozik. Benjamin detektívtörténet-értelmezésének szempontjai, mindenekelőtt az emberek „átlátszatlanága” révén a vidéki kúria rokonítható a nagyvárossal. A kiletét eltitkoló Sir Lance például félre tudja vezetni Gladyst. Vagy amikor a gyilkosság motivációját keresve felbukkan Ruby MacKenzie neve, a nyomozók sorra veszik, a kúriában lakók között ki lehet valójában Ruby – elvben *bárki lehet valójában bárki más*. Mindenkiről feltételezhető, hogy más, mint akinek mondja magát, s Sir Percival megrökönyödve szembesül azzal, nem tudta, ki a felesége. A kúriában tartózkodó emberek – korlátozott számuk ellenére – rokoníthatóak a benjamini tömeggel, amennyiben e zárt tér is lehet a bűnöző rejtekhelye. Hasonló átlátszatlanság tapasztalható, s Benjamin detektívtörténet-értelmezése ebben bizonyult nagy hatásúnak: a nagyvárost és a tömeget az elrejtőzéssel, az ismeretlenséggel összekapcsolva az individualitás eltörlődésére való irányulást fejt ki, amiből a detektív emeli ki a bűnözőt. Jelentős részben Benjamin nyomán hangsúlyozza sok elemző, hogy a műfajban az individualizmus értékei fejeződnek ki.¹⁵¹

Ha a kúriában ugyanúgy, mint a nagyvárosban, átlátszatlanság tapasztalható, fölmerül a kérdés: mi mégis a jelentősége annak, hogy Christie itt és más műveiben egyaránt, valamint jellegzetesen a „klasszikus” krimi szerzői az oly sokat emlegetett zárt térben (kúria, szálloda, szoba, sziget, vonat, hajó stb.) helyezik el a bűnügyeket? A térnek ez a sajátossága oly meghatározó, hogy a *locked-room mystery* műfajmegjelölésként is használatos. E térkezelés és az átlátszatlanság ellentéte azonban látszólagos. Ha ugyanis a látás konstrukcióját összevetjük Poe novellájával, akkor Miss Marple tekintete feltűnő módon nem a zárt térből kifelé, hanem

¹⁵⁰ „A tömeg itt úgy jelenik meg, mint az aszociális elemek menedéke, ahol megbújhatnak üldözőik elől. A dolog veszélyes oldala idejekorán megmutatkozott. Ebből ered a detektívtörténet.” (Benjamin 1980: 856–857.)

¹⁵¹ T. J. Binyon például a detektívet előtérbe helyezve ezt állapítja meg: „a műfaj egyedülálló módon a szereplőből nőtt ki, semmint fordítva” (1990: 1.). Stephen Knight hasonlóképpen jelenti ki: „a modern bűnügyi regény középpontjában a vizsgálódó ágens áll” (1980: 8.).

a zárt térbe irányul. A megismerő és a megismerés tárgyának viszonyát így „centralizáltság”¹⁵² jellemzi. A kúria felfogható a camera obscura dobozaként, amelyben a „külvilági” terek sokfélesége (a vállalat, Miss Marple St. Mary Mead-i ismeretsége Gladyszel, Gladys nyaralásának tere, Afrika) mintegy leképeződik, hogy ez a sokféleség „kezelhetővé” váljék. Ebben a zárt térben válnak olvashatóvá a különböző helyszínek: Gladys nyaralásának tere, ahol Sir Lance udvarolt neki, hogy félrevezetéssel rávegye Sir Fortescue megmérgezésére, és az afrikai bányák (itt rejlik Sir Lance motivációja). A térbeli centralizáltság eredményezi az „egységes”, teleologikus narratíva létrejöttét is, hiszen a különböző helyszínek zárt térben való olvashatóvá tétele célképzetű narrativizálhatóságukat is jelenti. Vagyis annyiban válnak narrativizálhatóvá, amennyiben olvashatóvá tehetők a bűntények kontextusában.

A tág értelemben vett centralizáltsággal függ össze a motiváció is, amely a nyomozás intertextualitásának egyik legfontosabb alapelve. A látás objektivitásigénye azt is jelenti, hogy a centralizált világ mentes a kontingenciától, s ez az emberi tettekre is érvényes. Az az implicit meggyőződés rejlik emögött, hogy az emberek „racionálisan” cselekednek (korlátozott számú indíték nyomán követnek el bűntényt), így viselkedésük okai hozzáférhetőek mások számára. A motiválatlan bűntény Christie számára elképzelhetetlen. David Schmid elemzi ebből a szempontból a *The ABC Murders (Az ABC-gyilkosságok)* című regényt, rámutatva e műfaj és a sorozatgyilkosság összeférhetetlenségére (2000: 75–82.). A sorozatgyilkos tudniillik nem „ismerősöket” gyilkol meg, s így „kinyitja” a camera obscura zárt terét, megváltoztatva a látás konstrukcióját és a megismerés modelljét. Az említett Christie-műben felsejlik ugyan ennek lehetősége, de a regény végül elutasítja azt, és azzal, hogy a bűnesetekről kiderül, nem sorozatgyilkosságok, visszairja azokat a „klasszikus” detektívtörténet narratív rendjébe.

A narratíva e „teljességeképzetével” függ össze a befejezés: „az idős hölgy lelkét diadalmámor fogta el – olyasfajta diadal, amit a szakember érez, akinek egy állkapocstörödékből meg egypár fogból sikerült rekonstruálnia egy réges-régen kihalt őállatot” (231.). Térben, időben és a „szóba jövő” személyek és cselekményszálak számát tekintve is a bűntényt övező potenciális végtelenség egy szűk, belátható metszetre képeződik le, ami egyúttal a teleologikus narratíva lehetőségét is garantálja. A nyomozás ugyanis olvasási, intertextuális aktusokból áll, a szöveg implicit előfeltevése pedig az, hogy a felderítendő mindig azokon a határokon belül található meg, melyeket a vallomások, újsághírek vagy

¹⁵² Malmgren használja a *centeredness* kifejezést (1995: 183.).

esetünkben a Miss Marple fülében fel-felhangzó gyermekdal stb. kijelölnek (Landfester 1990: 420.). A „logika” törvényeit így a mű mint a tudás intertextuális hálózatba rendeződésének törvényeit mutatja be. A tudás ezáltal a szövegközöttség tapasztalatában konstituálódik, és a centralizáltság itt is érvényesül. A nyomozás során Miss Marple szövegek korlátozott számával dolgozik, s látens meggyőződése szerint rekonstruálni lehet az „ősállatot” azoknak a szövegeknek a révén, amelyekkel találkozik, mivel rögzítik azt.

A bűntény körülményeinek rögzítettsége egyúttal túl is mutat a *camera obscura* modelljén, hiszen olyan igényt támaszt, amely ettől a technikai eszköztől idegen. Leurechon például a XVII. században ezt emelte ki: „képes visszaadni azt, ami soha egyetlen művésznek sem sikerült, nevezetesen az egyik helyről a másikig haladó *mozgást*” [kiem. D. E.] (idézi Draaisma 2002: 104.). A *camera obscura* tudniillik – állapítja meg Draaisma – „nem volt emlékezete”: a falára vetülő tarka képek inkább filmre hasonlítottak, azonban hiányzott a tartósság. „A *camera obscura* csak a fotográfia feltalálásával minősült át [...] félkész szerkezeté. 1839 előtt a természeti törvények szükségszerű következményének tűnt, hogy a kép mulandó.” (i.m. 105.) A *camera obscura* Crary által definiált modellje a detektívtörténetek vonatkozásában tehát kiegészítendő annak igényével, hogy a gyilkosság körülményeinek múlt pillanata megállítható, rögzíthető. A tettes ennek minden nyomát igyekszik eltörölni, de a tárgyak, az emberek és megnyilvánulásaik fényképszerűen „kimerevednek”. Ez a mediális feltételezettségű „kimerevítés” teszi legtermékenyebben értelmezhetővé a szereplők „semantikusságának” sztereotipikus megállapítását.

A természettudományos párhuzam („sikerült rekonstruálnia egy réges-régen kihalt őszállatot”) Darwint és Cuvier-t idézi emlékezetbe: utóbbi néhány csontból prehistorikus állatok csontvázát írta le. Rendkívüli visszhangot kapott Huxley 1868-as, *On a Piece of Chalk* című előadása, amelyen a kezében tartott krétából kiindulva a Föld geológiai térképét tárta föl az ember előtti korokig visszanyúlva. Mint mondta: *A small beginning has led us to a great ending* [A csekély kezdet óriási befejezéshez vezetett bennünket.] (idézi Knight 1980: 154.). Nemkülönbön csekély kezdetnek mondható az is, amelyből Miss Marple kiindul, de ugyanaz a meggyőződés munkálkodik a természettudós és a detektív következtetései mögött. Huxley szintúgy arra mutatott példát közönségének, hogy „másként” tekintsenek egy darab krétára, mint ahogyan a Gladys által eltett képeslap és az igazmondó csodaszerről szóló újságkivágás feltárja Miss Marple előtt, hogy Sir Lance mit hazudott, és mire vette rá. Ez a (tudományos) meggyőződés az ember ellenőrizhetőségét vonja maga után, hiszen környezetének „urává”

válík, képessé arra, hogy a tettet kiemelje a névtelenségből, a számára elrejtőzést biztosító közegből, olvashatóvá téve a város szövegének „hézagait”. Ez utóbbi a nyomozói beszédmód kitüntetettségét jelenti, a metaolvasói pozíció lehetőségét.

Emlékmű és macskakő

A detektívtörténet narratív potenciálja (Lengyel Péter: *Macskakő*)

Viktor Sklovszkij és Tzvetan Todorov munkái óta és általánosabban a strukturalista érdeklődéstől fogva sokan és sokféle szempontból hívták fel a figyelmet arra, hogy a detektívtörténetben a narratíva fogalmának kitüntetett szerepe van – mind tematikai, mind poétikai szinten. Peter Brooks egyenesen a „történet allegóriájának” nevezi a műfajt: a cselekmény ugyanis itt a történet „ismétlése és újrafeldolgozása a diskurzusban és a diskurzus által”.¹⁵³ Todorov szerint a nyomozás története, a mű „szűzsége” feltárja, sőt megismétli a bűntény történetét, pontosabban annak „fabuláját” (1988: 160.). Egy másik tanulmányában (*A valószerű, amelyet nem tudunk kikerülni*) így fogalmaz: „A helyreállítás törvénye azonban sohasem a közönséges valószerűség törvénye, ellenkezőleg: itt pontosan a gyanúsak bizonyulnak ártatlannak és az ártatlanok gyanúsak. [...] A detektív összegző magyarázatában olyan logikára támaszkodik, amely az addig szétszórt elemeket viszonylattá rendezi” (Todorov 1971: 67.). A detektívtörténet ezáltal a szűzség és a fabula viszonyát dramatizálja, ezért a „narratívák narratívája”. Bónus Tibor Esterházy Péter *Termelési-regény* című művéhez hasonlítja a *Macskakőt* abban a tekintetben, hogy szintúgy „nem egy konkrét művel, de egy egész műfajjal létesít intertextuális kapcsolatot”. A *Termelési-regény* „szintén nem rendelkezik konkrét pretextussal, hanem a sematizmus irodalmának az ötvenes években virágzó műfajával létesít [...] szövegközötti viszonyt” (2001: 51–52.).

A detektívtörténet architextusa felől, tekintettel arra, hogy a műfaj – eminens értelemben az ún. „rejtvényregény” – *par excellence* a történetalkotást (a „bűntény” mint történet „megismétlését”) avatja a nyomozói befogadás tétjévé, a *Macskakő* megköveteli a narratíva konstrukciónak vizsgálatát. A nyomozás és a bűneset történetét tudniillik párhuzamosan beszéli el, és ezáltal egymásnak feszül benne az a „kettős logika”, amelyet

¹⁵³ Brooks a *diskurzus* szót itt a *szűzség* értelmében használja (1984: 25.).

Brooks (részben Jonathan Culler nyomán [Culler 1981]) a narratíva legsajátabb jellegének tart. A „klasszikus” detektívtörténetben Brooks szerint a nyomozás a bűntény olyan történetét alkotja meg, amely a nyomozás történetére nézve visszamenőleg biztosítja a „megoldásnak” nevezhető „tematikus koherenciát” (1984: 29.). Mindeközben úgy teremti meg a záró történetet, mint amelyhez a nyomozás vezet el, illetve amelyet az eredményez. A „kettős logika” kifejezést Brooks Cullertől vette át, aki szerint a narratíva bizonyos pontjain az eseményeket inkább a diskurzus követelményei határozzák meg, sőt állítják elő, semmint fordítva. Más szóval a fabulát olykor a szűzsé követelményei alakítják. A „totalizálás” metaforikus eljárása határozza meg a metonimikus szövegrészek jelentését és pozícióját, noha ezek vezettek el a „vég értelmének” (Frank Kermode) metaforikájához, ahonnan a cselekmény visszamenőleg újraértelmeződik olyanná, mint amely éppen ehhez a befejezéshez vezet. Lengyel Péter műve a bűneset túlnyomórészt jelen idejű, pontosabban a fiktív jelenidejűség illúzióját keltő elbeszélésebe ágyazza mind a bűneseteket előlegező, mind a későbbi pontból (a Dajka vizsgálóbíróval folytatott beszélgetésből) az immáron – a halálban – lezár(ul)t bűnesetekre visszatekintő modalitású közléseket. Ezek performativitása az elbeszélte eseményeket a kasszák feltörésére, a gyémánt megszerzésére irányuló, de az elfogatás és a halál felé vezető eseményekként alkotja meg. Az alábbiakban azt vizsgálom, a *Macskakő* hogyan értelmezi újra a „klasszikus” krimi „totalizáló” igényét, és a narratívaalakítás milyen lehetőségeit teremti meg mind a nyomozó, mind a kasszafűró felől.

A millenniumot ünneplő Budapest városalakító műveletei a bűnesetek történetének alakításához hasonló kérdéseket vetnek fel. Az ünnepségek „központosítják” történelmünket, az ország terét, a pénzt és a lakosokat, akik ezrével sereglenek ide, köztük a bűnözőket is. Itt koncentrálnak Dajka doktor nyomozásai, akinek a bűnözést kell(ene) kiküszöbölnie ebben az időszakban, és másfelől a kasszafűrók ténykedései. Az ünneplő város (annak bizonyos kiemelt helyszínei) egyfajta múzeummá válik, műemlékek és monumentális struktúrák gyűjteményévé. Szinte a mnemotechnika klasszikus felfogása szerinti rendezőelv alapján meghatározott helyszínek bizonyos gondolatokkal kötődnek össze, hogy azután ezek a helyszínek közötti emlékezeti séta révén kapcsolódjanak (Boyer 1994: 14.). Az ünnepségek különféle látványosságai és az új épületek, városrészek elrendezése a város és – az archaizálásokban, a regiszterváltásokban (például a Londiniumot idéző szövegrészekben) – a nyelv emlékezeti rendszerét teremti meg. A városi séta emlékezeti sétaként működik olyan épületek és emlékművek között, amelyek a nemzet történelmét és (technikai, tudományos stb.)

eredményeit reprezentálják, egyrészt az ezeréves történelem bemutatása, demonstrálása, másrészt a (fő)városalapítás aktusában. Ebben hasonló feszültség érhető tetten, mint a narratíva brooksi és culleri „kettős logikájában”.

A macskakő az ünnepségekkel szemben olyan szövegalakító erő, amely mintegy deklarálja – Jauß-szal szólva –, hogy a „saját időtlenségét” hirdető emlékművel szemben a város mint mű sem „önmagában létező tárgy, amely minden szemlélőnek ugyanazt a látványt nyújtja”, inkább partitúra, „amelyből az olvasmány újabb és újabb visszhangjai hozhatók ki” (Jauß 1999: 49–50.). Macskakőnek nevezi a szöveg az eseményt, amelyet az emberek más-más oldalról ismernek meg („a tényeknek más-más részét”; 19.). A regény ezt a recepcióesztétikai belátást a történelem narratívákon keresztül való elsajátításában (legyen szó a világtörténelemről, az emberi faj vagy a kasszafürások történetéről) és a város „befogadásában” is megszólaltatja. „Emlékmű” és „partitúra” Jauß által felállított ellentétét a város vonatkozásában Christine Boyer – nem igazán szerencsés terminusokban, de rokon megközelítésben – a tér „műalkotás” és „panoráma” jellegű élményének szembeállításában fogalmazza meg (1994. 33–46.). Az előbbinél a képekként megalkotott városi tereket a keretezés mint a „statikus”, „zárt” térbeli elrendezés emblematikusnak tekinthető gyakorlata határozza meg. A kép irányítja a tekintetet, és meghatározza a narratív tereket is, jelen esetben az ezeréves történelem jegyében, vagy a „klasszikus” detektívtörténet „zárt” terében. Az író elbeszélő a büszkeség modalitásában szól a város alakulásáról, az „első” retorikájában: az első földalatti, telefonközpont... Olyan téralakításokat emel ki, amelyek hálózatokat építenek ki, legyen szó telefonhálózatról, körutak rendszeréről, hidakról, városrészekről, amelyek *elérnek* vagy *benyomulnak* bizonyos terekig (külvárosokig), illetve terekbe, vagy éppen a múltat vagy a nemzetet az „egészlegesség” igényével *reprezentáló* épületekről és funkciókról (múzeumok, Országház stb.). A kasszafürő elbeszélő térészlelésében azonban a város nyitott, kiterjedt „panorámaként” („partitúráként”) formálódik. Amikor követi Buborékot, tapasztalatát mozgásban lévő rétegek alkotják: a város statikus, „megszerkesztett” képekként megélt tapasztalatát a folyamatosan változó képek egymásutánja és pillanatnyi találkozások élménye váltja fel, ami a szemlélődő befogadásában értelmezési lehetőségek előtt nyit teret.

A kasszafürások hasonlóan a szerialitás elvében, mindig a „legújabb” megértésére vonatkoztatva szerveződnek. A bűnesetek mechanizmusa így nem az egyszeri tetten, hanem – mint ezt a kasszafürő elbeszélő ki is fejt – a mindig legmodernebb „mackók” feltérésén alapszik. Nem egy végpontra, hanem a megismételhetőségre irányul. Sikerét nem egy-egy

kassza feltörése, hanem a mindenkori újraalkalmazás képessége adja. A nyomozás így nem egy történet elsajátítására irányulhat, hanem az operativitás elveit demonstráló történetek sokaságára.

A bűnténynek ez a konstrukciója a nyomozótól szintúgy az újraértelmezés szükségességének belátását követeli meg. A regény ugyanis nem hoz létre szövegterében olyan történetet, amely a „megoldás” „totalizáló” alakzatában értelmezhetné a nyomozást, márpedig ez az alakzat lehet a narratíva „motorja” – Brooks kifejezése e helyütt különösen találó –, amely a „klasszikus” krimi működését meghatározza. Lengyelnél a nyomozás tehát nem teszi lehetővé azt a metapozíciót, amely a műfajban egyedül ad módot az eredetnek tekintett bűnügy identikus elsajátítására. Ez a „totalizáló” alakzat az „emlékműhöz” hasonlóan „monológ formájában” (Jauß 1999: 49–50.) hirdeti időtlenségét. A *Macskakő* olyan narratívakoncepciót működtető irodalmi műfajhoz és városalakításhoz nyúl tehát, amelynek mint „monologikus” formának egyként lehet metaforája a városban a sugárút, a mottóban a bachi Ricercar fúgaszólama vagy a narratívában a „szál”. (És ekkor valóban emblematikus, hogy Dajkát a banda ismeretlen negyedik tagjának, a kasszaőr elbeszélőnek nyomára a megtalált köpeny *szövése* vezeti.) A város tekintetében ezt az „emlékművi” igényt tematikailag a bűnözés, a város konstrukciójában-térszemléletében pedig a „panoramikus” észlelés ássa alá.

A *Macskakő* a narrátori funkciók összetett rendszerét teremti meg, ami az idősíkok egymásba játszásával megkérdőjelezi a bűnesetnek azt a koncepcióját, hogy az a „jelenbeli” nyomozásban identikusan elsajátítható, mert a múltban „lezárvult” történés. Az első olvasás során Dajka vizsgálóbíró nyomozásában a befogadásban – a „klasszikus” detektívtörténet hagyománya felől – harmadik személyű, mindentudó narrátort működtető szöveg jön létre. A folyamatosan érvényesülő grammatikai jelen idő a fiktív egyidejűség, a „megelés” illúzióját kelti. Ennek modalitása azonban megváltozik, amikor a regény utolsó mintegy ötödében új narrációs helyzetet teremt: a kasszaőr a már nyugdíjas Dajkával beszélget, s újra elbeszéli azt a mulatóbeli estét, amikor Bóra, a Csacska Macska énekesnője téglával fejbe ütött „egy férfit”. A szöveg ekkor a visszaemlékezés beszédhelyzetét „vetíti rá” Dajka nyomozására, akit így – visszamenőleg újraértelmezve – kizárólag a kasszaőrön keresztül enged megszólalni. Dajka elbeszéli a bűneseteket, őt elbeszéli a kasszaőr, és őket megírja és elbeszéli az író narrátor. A Dajka doktor nyomozásáról szóló szövegrészek így évtizedekkel későbbi visszaemlékezésként értelmeződnek újra, miközben a „(neked: [...])” kezdetű zárójeles

megjegyzések mindvégig fenntartják az íróként megalkotott narrátor alakító műveleteit is. Ezt az elbeszélői funkciót teremti meg a „Most” kezdetű címmel ellátott fejezetek: a XX. század második felében él, „könyvírás a mestersége” (145.), kislányához szól, aki a fejezetek előrehaladtával növekszik.

A háromszoros narrátori funkció és az elbeszélők egymásba játsása, egymás elbeszélése, illetve megírása és ezáltal a detektívtörténet „eszkatologikus” és „apokaliptikus” szervezésének kettőssége egyrészt a történet birtoklásának kérdését vetik fel, másrészt az idősíkok (a világ teremtése és az ember törzsféjlődése, századvég és millennium, 1980-as évek) összetett játékát eredményezik. A narrátorok folyamatosan előre- és hátrautalnak: a világ, majd az emberi faj történetéről szólva például az író elbeszélő felveti, hogy a hallgatói kultúra népeitől származhat a Baronesz szöke haja, Bóra vágott szeme pedig a tatároktól. A kasszaifűró hasonló módon folyamatosan reflektál arra, hogy adott pillanatban mit tudott és mit nem, ki mit fog vallani, kivel fog még aznap éjjel találkozni. Vagy hogy a lelkifurdalástól gyötört szerelmes Knorr kislány évtizedekkel később Auschwitzban halála előtt arra fog gondolni: akarata ellenére elárulta a lakásukban szobát bérlő Királyt. Erdődy Edit fontos megállapítása szerint:

E szemlélet [...] egymástól elszakíthatatlannak mutatja a múlt és a jelen tartományait: olyan megszakíthatatlan és összefüggő folyamatként, melyben a megállított történelmi pillanat, egy adott időmetszet csak mint írói fikció képzelhető el. Olyan elemi erejű időfolyam ez, melyben minden esemény, minden tárgyi mozzanat a visszafordíthatatlanság kegyetlen következettségével mutat előre: a különböző időben végbemenő események okokra és okozatokra oszlanak, minden jelenség következményként csapódik le és revelálódik egy korábbi állapothoz képest – illetve előzményként, okként mutatkozik meg egy későbbi állapot fényében. A jelenben is a végtelenül sokarcú, sokszálú múlt sűrűsödik egy adott, pillanatnyi állapottá. (Erdődy 1989: 124–125.)¹⁵⁴

Ez az a pont, ahol a bűnügyi regény rétegében „a történelmet elsajátítani akaró” (Török 1994: 54.) szándék és ennek problémája összetetalálkozik a többi réteggel: a történelmi körképben, az önéletrajzi vallomásban, az őstörténeti visszapillantásban és a nevelődési regényben.¹⁵⁵ A

¹⁵⁴ Károlyi Csaba a regény gazdag motívikája felől fogalmaz meg hasonló megállapítást: „A művön belül minden mindennel összefügg elve alapján nyomozásra biztatja az író az olvasót, ugyanis egyrészt a detektívstorival kapcsolatos nyomozás eleve a krimiolvasás izgalmaéhoz tartozik, másrészt a sűrű utalások rendszert is nyomon kell követni, és ez kitágítja a nyomozást a történelmi múlt és a világegyetem végtelensége felé.” (1989: 77.) Györfly Miklós aggályainak ad hangot: „a detektívtörténet a *Macskakő*-ben ennek a kereső, nyomozó elbeszélő, beavatói magatartásnak a tárgyasult hordozója. Ahogy Dajka felügyelő nyomoz és ahogy az elbeszélő egyszerre tudatosítja e nyomozásnak és tudója a kinyomozandó igazságnak – bár nem a teljesnek –, úgy nyomoz az író is az elbeszélés »tudott«, ismert eszközeivel, keretein belül egy felderítendő és átadandó igazság után. [...] A legáltalánosabb emberi kérdésektől konkrét történelmi kérdésekig, nevezetesen a múlt század végi új magyar honalapítás és a jelen század végi honvesztés kínzó konfliktusáig terjed az érintett problémák skálája [...]: bizonyos partatlanság, tetszőlegesség jellemzi a célbavett anyag tekintetében, a »minden mindennel összefügg« érzetének keveset mondó sugalmazása.” (1992: 176.)

¹⁵⁵ A műfaji megnevezéseket Török András hivatkozott tanulmányából vettem át. A regény e rétegeinek sokfélesége egyúttal jelzi azt is, hogy bár az író elbeszélő számtalan szöveghelyen szembeállítja a maga korát a

történelem elsajátításának és a történet birtoklásának kérdése a krimirétegben összpontosul, mivel – Török Andrást idézem – ez a műfaj „egyedül lehet hordozója a történelmet elsajátítani akaró, közvetlenül világmagyarázó műnek” (i.h.). És ez az a műfaj, amely éppen a birtoklás vonatkozásában tematizálja – Brooks koncepciójában – a történet elbeszélésének (és olvasásának) alapvető motivációját, a vágyat. Másrészt tematizálja azt is, ahogyan a vágy a narratíva dinamikáját adja (kasszafűrés, Kék Vér; a Bóra és Buborék iránti vágy a kasszafűró elbeszélő, a Király, sőt Dajka részéről is; a kasszafűró és Dajka egymás narratívája iránti „vágya”; a titok, illetve az igazság birtoklása; ezredévi ünnepségek; a Csacska Macskában az erotikus jellegű birtoklás) (Brooks 1984: 143.).

A város két fő diskurzusa bontakozik ki. Az egyik a városi tér „anomáliáinak” diskurzusa. Dajka – és általában a detektív – eszerint a tekintetben is „doktor”, hogy a város „patologikus” jelenségeit olvassa. Ebben a diskurzusban szerveződnek a korrigálásra hivatott jogi rendelkezések, statisztikák (például csak férfi pincérek szolgálhatnak fel), a másik oldalról pedig a kasszafűró elbeszélése, amely szerint ő és társai a világnak azon „réseiben” élnek, ahol „eltűnhetnek”: például Agap Kevorg reményei szerint Oroszország végtelen verszáiban, vagy Budapesten olyan bérelt szobában, ahol a tulajdonos nem jelenti be lakóját. Christine Boyer megállapítása szerint a XIX. század második feléig-végéig általános volt a város egységes perceptuális képének kialakítása – Walter Benjamin nyomán tegyük hozzá, olvashatóvá tétele – és polgárainak morális irányítása közötti kapcsolatba vetett meggyőződés (1994: 13.). Ez viszont másfelől azzal az elgondolással járt együtt, hogy a bűnözés helyét azok a terek képezik, amelyek ez alól kivonják magukat, s a város olvashatóságában „hézagot” alkotnak. A Csacska Macska térszerkezete a város olvashatatlanságát a „klasszikus” krimihez hasonlóan a bűnnel kapcsolja össze. „Olvashatatlan” terei a mulató mögött bordélyt rejtenek, a Baronesz pedig azért tette „olvashatatlanná”, hogy elleplezze a törvénnyel szemben álló tevékenységet. A város másik diskurzusa a teret rögzítő és olvashatóvá tevő építészet és a várostervezés, amely viszont nem engedélyez megvalósulatlan lehetőségeket és váratlan

századfordulóval, mégis – a fent vázolt narrációs eljárások révén – a regényben összetettebb szemlélet uralkodik annál, mint amilyet például Horkay Hörcher Ferenc feltételez: „a történelmi folytonosság érzékeltetése mellett egyetlen ellentét-pár alkotja az emlékezés szerkezetét. Múlt és jelen két pólusára osztja (osztják) az elbeszélő (az elbeszélők) a történelem birodalmát. [...] legfőbb magyarázata e fekete-fehér montáznak Lengyel egyértelmű történelemfilozófiai állásfoglalása. Kicsit sarkítva a következőképp foglalkathatnánk össze e felfogást: múlt az, ami – minden baj, bánat és bűn ellenére – jó volt, most pedig az, ami – minden kényelme és fejlettsége ellenére – rossz. Kifejezetten és vállaltan konzervatív álláspont ez.” (1991: 118.) Bónus Tibor szintén rámutat e két kor szembeállítására: „A narrációjába a közelmúlt történelmének egyes epizódjait is beleszővő elsődleges elbeszélő napjaink tömeggyilkosságait szembeállítja a századvég »etikos« bűnözésével. Elbeszéléséből [...] nem hiányzik a

eseményeket, azaz vizualizálható „réseket” (Boyer 1994: 18.). A bűnözést tehát nem is képes artikulálni – ebben a vonatkozásban érhető tetten kizáró működése.

Márpedig ilyen „rések” keletkeznek a narratíva szövetében is. Száz oldalakkal később derül ki a kasszafűró elbeszéléséből, hogy a Csacska Macskában téglával megütött *férfit* (olvassuk a szövegben) nem halt meg, és hogy nem más volt, mint a Kasszakirály, akiről időközben sokat olvashattunk. A *Király* név tehát – az utalás megosztásával – nem kapcsolja össze a mulatóbeli férfi és a kasszafűrók e tagjának történetét. Az elbeszélésben „utólag” értelmeződik át valamely esemény titokká. A példánál maradva, amikor Bóra, az énekesnő téglával fejbe üti a *férfit*, akit a kasszafűró eszméletlenül elvonszol, Bóra halottnak hiszi. Amikor a gyémánt ellopásának tervezéséről szóló elbeszélések haladnak tovább, a szöveg nem indexálja az elrejtés aktusát, az „áldozat” kiléte nem képződik meg kérdésként. Dajka doktor számára is akként merül fel a kérdés, hová tűnt a „holttest”. Amikor a regény vége felé a kasszafűró – a Dajka által újraindított nyomozásról szólva – visszatér a fejbeütés estéjére, mintha „fordítana” egyet-egyet az eseményeken, és újrannarrativizálva azokat, ezúttal titokként alkotja meg a leütött férfi személyét. A regényszöveg így a titok nyelvi kiszolgáltatottságának, nyelvi feltételezettségének tapasztalatára mutat rá.

Amikor a mindössze férfiként emlegetett leütött ember és az elbeszélő kasszafűró társaként szereplő Király közös referensét állítja a szöveg, az utalás megosztottságával szembesíti az olvasót – a regénycselekményben pedig Dajka doktort. Ez történik, amikor úgy hiszi, két embert keres, a leütött férfi és a jól ismert Kasszakirály után kutatva; vagy amikor a Kasszakirályt üldözi Monte-Carlóban, és a görögöt találja meg; és amikor a Kék Vért, a gyémántot postai úton adják fel, mintha jelentéktelen küldemény volna. Ez a helyzet akkor is, amikor az olvasó a kasszafűrőt mint én-elbeszélőt és a harmadik személyű, mindentudó narrátort a történet szintjén egyazon szereplőként – bár nem azonos funkcióként – értelmezi újra. A szöveg ugyanis narratológiaiailag különbözőképpen „működteti” őket: visszatekintő (immár későbbi többletudással és Dajka doktor elbeszélésével is bíró) narrátorként és (akkori, korlátozottként aposztrofált tudását közlő) részt vevő szereplőként.

A városi térben a „hézagokban” való mozgásnak a narratíva „varratai” feleltethetők meg: előbbi biztosítja a kasszafűrók rejtőzködését, a „varratok” pedig a titok létrejöttét. Erről a filmelméletből kölcsönzött kifejezésről Noël Carroll azt írja, hogy „a nézőt a filmbe »ölti«, »varrja«” (2005: 58.). A jelen összefüggésben narrációs eljárásá értelmezhető át, amely az

tanító célzatosság. [...] Lengyel regényében a két egymás mellé rendelt világ kontrasztja morális tanulságok

olvasót „varrja” bele a narratívába. A fogalom ilyen értelmezése segít továbbgondolni a kasszaűró elbeszélésének „elforgatását” egy olyan regényben, amelyben a narrációs eljárások a befogadás kitüntetett kérdésévé teszik a két (vagy három) narrátori nézőpont és az elbeszélői szövegek játékát. Amikor a mű vége felé Dajka nyomozásának elbeszélését éppen ahhoz a szereplőhöz rendeli a szöveg, aki a nyomozás „üres helyét” tölti be, tehát akinek elfogására a nyomozás irányul, akkor Dajka doktor elbeszélését a kasszaűró autoritása alá helyezi, amely csak rajta keresztül bizonyul hozzáférhetőnek. A „klasszikus” detektívtörténet műfaji kódját (is) mozgósító szöveg első olvasása még hagykozhat a mindentudónak vélhető elbeszélő „objektivitásigényére”. Azonban a mulatón belüli este (a mű végén) visszatérve a kasszaűró narrátor rávilágít az elbeszélt események, darabok, mozaikok „összeillesztésekor” fennmaradó szakadásokra és visszamenőleg a szövekként felfogható szöveg „anyagát” „összeférfelöl” narratív illúzió aktusaira. Újraolvasva a szöveget felfigyelhetünk arra, hogyan hoz létre olyan nézőpontot, amely a narratívából kiiktatja a téglával megütött áldozat kiletének kérdését:

Egy szerelmes leány miatt keveredtünk a rendőrt kiáltó téglás esetbe. Az ő szerelmi háromszögük gabalyította össze végtelen a dolgunkat. [...] Úgy számolom, hogy legkésőbb egy hónapon belül be kell következnie a nagy napnak az ékszerésznél. A holland gyémántcsiszoló ezen az éjszakán a kész kőben gyönyörködik.” (183.)

Az ütés tehát ebből a nézőpontból a gyémántra való várakozásba ágyazódik. Ekként alakítja „a narratíva logikáját és dinamikáját”, azaz a cselekményt (Brooks 1984: 10.), illetve a „textuális energetikát” (i.m. 38.), az olvasót mozgató „hajtóerőt”, vágyat vagy (Barthes-ot idézve) a „jelentés iránti szenvedélyt” (idézi Brooks i.m. 37.), amelyben a rendőrség felbukkanása csak a kasszaűró elbeszélő esetleges lebukása miatt veszélyes. Ez a nézőpont – jelen összefüggésben tehát ekként használva a „varrat” fogalmát – „összevarrja”, „összeférfelöl” a gyémántrablás narratívájában előidézett szakadást¹⁵⁶, láthatóvá téve az újranarratívázás eljárásait.

A macskakő képezi mind a város anyagát, mind a terét. A városi lét médiuma, amelyen az emberek élete „pergett”, amint olvashatjuk (444.). A macskakövek lefektetése az új városrészek létrehozásával is összekapcsolódik. Amikor a kasszaűró narrátor Zarában odalép későbbi társaihoz, „az úttest macskakő kockáinak szélét még egyszer sem koptatta gömbölyűre a lábunk” (9.). „Ráíródnak” a történetek, mégpedig a koptatás mechanizmusában, ezért adott idő elteltével el kell őket forgatni. Vagy éppenséggel nem íróról rá, merthogy a macskakövek nem képesek tárolni, hiszen „egyetlen rendőr sem figyel fel az utcán a fekete

megfogalmazására is alkalmat ad.” (2001: 54–55.)

ruhás, lefátyolozott nőre, aki Óbuda évszázadok során hat oldalon félgömb formájúra kopott macskakövein pipiskedve tartott a Bokor utcai ház felé” (298.). Buborék az, a kasszafűró elbeszélő segítője. A macskakő, ellentétben az újdonságként megjelenő ujjlenyomattal és Dajka doktor kartotékjával, nem a tárolás, a rögzítés, hanem az elforgatás, az újra- és újrászervezés, az újrannarrativizálás mechanizmusa. Az elforgatás nem csupán tematikusan válik kiemelt mozzanattá (a kasszafűrásban), hanem narratív, szövegszervező erőként is.

A *Macskakő* a bűnügyi irodalom újragondolására készítet a tekintetben, hogy milyen hatalmi viszonyok, narrációs eljárások és szemléletbeli meggyőződések mentén jön létre – a detektívtörténet mint pretextus vonatkozásában – a bűntény „áttetszőként” megalkotott elbeszélése. Nánay Bence a varratelméletéről írva jegyzi meg, hogy eszerint a varrat (beállítás-ellenbeállítás páriját tekintve) „elhiteti velünk, hogy mi, nézők, a film terében vagyunk. Elhiteti velünk, hogy ahol valójában egy gép, a kamera van (ahonnan a beállítást felvették), ott valójában mi, a nézők vagyunk. Ez hazugság [...] olyan hazugság, melyet a néző nem vesz, nem vehet észre. Ezt a folyamatos hazugságot pedig a varrat teszi lehetővé” (2005: 8.). Hasonló probléma jelentkezik a „klasszikus” krimi narratívaképzésében, a detektív metapozíciójának megalkotásában. A műfaj ugyanis úgy formálja meg a peirce-i abdukción elvei alapján szerveződő, a *legvalószínűbb* történet létrehozására irányuló nyomozást, hogy a detektív záró elbeszélését az egyetlen lehetséges történet igazságigényével ruházza fel. Lengyel Péter műve azonban – a fent vizsgált „varratok”, a nézőpontok sokfélesége, valamint annak belátása révén, hogy múlt, jelen és jövő folyamatában a kiragadott pillanat elbeszélése „fikció”, konstrukció – a narratíva *konstituálódására* hívja fel a figyelmet az „összefércelés” és az „elforgatás” kettősségében. A „klasszikus” hagyomány felől a mű szerkesztése értelmezhető úgy, hogy felhívja az olvasót a „hagyományos” kriminarratíva létrehozására, ahogyan erre Dajka és a kasszafűró elbeszélő egyként törekszik. Közben azonban nem veszíthetjük szem elől, hogy ez kizárólag újabb „összeférceléssel” és „elforgatással” valósítható meg, ami után újabbak és újabbak következhetnek és következnek – szemben a „klasszikus” műfaj történetkoncepciójával, melynek (Franco Moretti kifejezésével élve) szintaxisa „ugyanazokat” az elemeket két különböző módon narrativizálja, és így a „fabulában” (azaz a „megoldásban”) érvényesített kombináció megfosztja a „szűzsét” az igazságigény értékétől (1983: 134.).

¹⁵⁶ A „szakadás”, „összevarrás”, „összefércelés” kifejezéseket – a jelen összefüggésben némiképpen más értelemben használva őket – Nánay Bencétől kölcsönözöm (Nánay 2005).

Dajka méltó ellenfélnek tartja a kasszafűröt, mert a titok létrehozásában nem (vagy nem elsősorban) elrejtéssel, hanem az utalás megosztásával, megkettőzésével operál. Ez tudniillik az „összefércelés” elsőrendű retorikai megoldása, beleértve önnön pozíciója megalkotását, hiszen minden este ott zongorázik a mulatóban Dajka előtt; és beleértve a Csacska Macskát, amelynek „bonyolult, rejtett traktusoktól hemzsegő szerkezete mintegy modellálja a cselekményt, s egyben héja is annak” (Török 1994: 56.). A referenciák ilyen működésének, másfelől pedig a regény ilyen narrációs eljárásának (is) lehet alakzata (és címe) a többoldalú, elforgatható és elforgatandó macskakő. Edgar Allan Poe *Történet a Rongyos Hegyekből* című elbeszélése kapcsán írja Eisemann György, hogy a novellában, amelyben az elbeszélő egy másik szereplő „érthetetlen” lényét kívánja értelmezni, „az olvasó szabadon cserélgetheti a perspektívákat, hol a szereplőre, hol az elbeszélőre, esetleg mindkettőre vonatkoztathat. Észlelheti, hogy a történet közlésével a történetmondó maga is »megíródik«” (1999: 8.). Lengyel Péter annyival sokszorozza meg a perspektívákat, hogy mind Dajkát, mind a kasszafűröt narrátori funkcióként és a történet szintjén szereplőként is megalkotja, ezáltal különféle nézőpontokból téve olvashatóvá a történeteket. A kasszafűrő pedig nem csak a Kék Vér elablásának elbeszélését formálja meg, hanem Dajka nyomozását is. Az ugyanis ebben az ellenfele: célja az utalási viszonyok „egyirányúsítása”, és éppen ezt ássa alá a kasszafűrő narratívájának létrejötte, aki a fikció szerint újra ott ül Dajka előtt, őt hallgatva, noha már évek óta halott. A regénynek ez a zavarba ejtő befejezése az utalások újabb – ezúttal a beszédben és a halálban való – megkettőzésének retorikai megoldása. Sem az utalások megosztottsága-megkettőzöttsége, sem azok „egységesítése” nem bizonyul azonban uralhatónak: végül a Kék Vér és a kasszafűrő is birtokolhatatlan marad, noha a birtoklás mind a két fél mozgatóereje.

A kasszafűrő elbeszélő szövegében folyamatosan érvényesülő jelen idő egyszerre kelti a fiktív egyidejűség, a „megélés”, valamint – a folyamatos előreutalásokkal – a visszatekintő „történetalkotás” illúzióját, akárcsak a fiktív beszédhelyzetben múltbeli eseményeket felidéző szöveg. A jelenidejűség azt az illúziót is kelti, – citálja Genette a trópusokról 1730-ban könyvet író Dumasais-t – „mintha az éppen a szemünk előtt lenne”, amikor „bizonyos tekintetben a másolat helyett az eredetivel, a kép helyett a tárggyal szolgálunk” (2006: 8.). Ez a mozzanat a detektívtörténet figyelemre méltó újraértelmezésévé teszi a regényt, hiszen alapvetően tér el a „klasszikus” krimi felfogásától, amelyben a narratíva az „eredeti” – a bűntény – identikus elsajátításaként, „rekonstrukciójaként” jelenik meg. Érdekes módon

Lengyel Péter prózája kapcsán számos kritikus írt „elementáris elbeszélő erő[ről], megjelenítő képesség[ről]”.¹⁵⁷

A regény utolsó oldalán a következő mondat olvasható Dajkáról: „S a három szökevény. Szeretné maga elé idézni ismerős arcukat. Tudni akar mindent. Látni.” (509.) Ezt rövid leírás követi a hajókatasztrófa után 15 nappal, ami az idézet alapján akár Dajkának tulajdonítható látványként is felfogható. Dajka „a választ keresi”, látni akar, miközben az elbeszélő nem lát: „szememen apró fűrgé rákocskák járnak ki-be”. Buborék, a Király és az elbeszélő halott, az ígék pedig („hajával szabadon játszanak”, „kavarog”, „úsztatják”, „lóbálják”) passzivitással ruházzák fel őket – noha a szöveg fenntartja a kasszaifűró narratori pozícióját. Csakhogy a leírás figurativitása egy ponton mégis olyan mintát hív elő, amely szembekerül azzal, ahogyan az elbeszélő halálában is birtokolni akarja a nyelvet. A leírásról tudniillik ezt mondja: „fehér festék fényében derengő kép” – festék által láthatóvá tett kép. Ez az, amit Dajka láthat(na), aki alakot adhatna (vö. de Man 1997: 100–101.) a halottaknak, mégis az elbeszélő alkotja meg a leírást. A regény zavarba ejtő befejezése szerint ugyanis a narrátor évek óta halott, ami az utalások újabb megkettőződésének retorikai megoldása, másrészt „alaköltés” és „alakvesztés” együtt járó eseményére hívja fel a figyelmet a narratíva létrejöttében. Amikor a vonásokat festékkel hangsúlyozza, egyaránt alkot és rombol. Ezzel a leírással ér véget a regény, pontosabban a következő két mondat: „A választ keresi a doktor a százméteres mélységben, jeges hullámsírukban, hogy két héttel a Wotan vitorlászögzős elsüllyedte után mi van velünk. De az már egy másik történet.” Ezzel a maga horizontján túli történetet feltételez, s egy látványos gesztussal eltávolítja magát a narratori funkciót. A „rombolás” azonban egy másik tekintetben is megfigyelhető: az idézett mondat: „hullámsírban”, „társává” teszi Dajkát, és ezzel voltaképpen „megöli”.

Önmagának halott testként való megalkotása és Dajka sírba tétele „öntükröző módon tematizálja az »alaköltés« és az »alakvesztés« szükségképp együttjáró eseményét, a kettejük feszültségében fellépő »nyelvi szorongatottságot«, mely radikális formájában a halál áthelyeződésének is nevezhető. [...] az »arcfestés« halotti maszkká torzítja az élőként előhívott alakot” (Eisemann 1999: 9–10.). Hasonló módon „halotti maszkká” torzítja az elbeszélést: egyrészt Dajka nyomozásának történetét, amely szintúgy a kasszaifűró narrátoron keresztül

¹⁵⁷ Horkay Hörcher 1991: 108.: „Lengyel prózájának egyik legfontosabb jellegzetessége az az elementáris elbeszélő erő, megjelenítő képesség, ami az elbeszélés archaikus formájának egyik legfontosabb feltétele és jellemvonása volt, s amihez Lengyel írálya tudatos visszatérést sejtet. Ezek a történetek megigézik az olvasót. Eleget tesznek az elbeszélővel szemben támasztott legősibb követelménynek: hogy a szó mágiájával *megjelenítse azt, ami van.*” [Kiem. D. E.]

férhető hozzá, és amely a hullámsírba vezet a cselekmény és a figurativitás szintjén egyaránt. Valamint „halotti maszkká” torzíja a „maga” elbeszélését is: jelenidejűsége (a történés „alaköltésének” illúziója a fiktív jelenben) még élesebb ellentétben áll az „alakvesztéssel”, amely tehát a narratívaalakításban („fragmentáltság”) is jelentéssé tehető. Az utalás megkettőzése élő és halott referensének megosztottságában ezen a ponton oxymoronszerűen a végleteig feszül, ami a „másság” („másik történet”) felé mutató haladható meg.

Az idézet („A választ keresi a doktor a százméteres mélységben, jeges hullámsírunkban”) másik lehetséges értelmezését Genette nyomán metalepszisnek nevezem: eszerint a „jeges hullámsír” nem a keresés, hanem a válasz helye.¹⁵⁸ A válasz eszerint el van temetve, Dajkát „megöli” (további történetének elbeszélését elutasítja, és véget ér a regény), és így felforgatja azt a viszonyt, amely összeköti a kasszafúrót mint elbeszélőt és az elbeszélést – a „reprezentáció létrehozóját és magát a reprezentációt” (Genette 2006: 11.). A metalepszis egyszerűbb esete ez, de bonyolultabbá válhat a helyzet, ha úgy fogjuk fel, hogy visszamenőleg kétszeresen is fikcióvá avatja az elbeszélést. A detektívregény tudniillik egyrészt kezdettől fogva „történeten belüli történetként van jelen, fiktív volta hangsúlyos” (Bónus 2001: 53.), másrészt az idézett ellipsis felfogható úgy, hogy „az alakzat [figure] ezúttal szó szerinti értelemben vétetik, és egyúttal fiktív eseménnyé alakul” (Genette 2006: 27.). A „fiktív eseménnyé való alakuláshoz” járul hozzá az is, hogy a kasszafúró elbeszélő „betekintéssel” bír a többi szereplő gondolataiba, és hogy egy „halott beszél el” a történetet: ez értelmezhető úgy, hogy „az író beszél el”, és így a kasszafúró alakja összeolvad az író elbeszélőével, ahogyan ezt számos kritikus tette.¹⁵⁹ Ez az interpretáció azonban annak a belátásnak a „konkretizálása”, leszűkítése, hogy a „narratív határátlépés vétsége” (Genette 2006: 40.) fikcionalizálja az elbeszélést.

Visszatérve az elején hivatkozott culleri „kettős logikához”, a kasszafúró elbeszélő (és két társa) halála értelmezhető olyan „fikcionális” vagy topológiai eseményként, amelyet a szignifikáció működése, a diskurzív követelmények állítanak elő. Termékenyebbé válhat a

¹⁵⁸ Ebben az esetben ellipszisként fogható fel, rokonítva a Genette által idézett példával: „Michelet ezt írja a klasszikus korról: »A XV. században a parasztasszonyok szerelmének bánatos sirásáról *beszéltem*.« Nyilvánvaló, hogy ellipsziszről van szó, mely igen merésznek tűnik azok számára, akik szó szerint veszik, de amely csupán a szerző történeti munkájának egy korábbi, a középkornak szentelt fejezetére utal vissza.” (2006: 18.) A *Macskaköböl* idézett mondat („A választ keresi a doktor a százméteres mélységben, jeges hullámsírunkban”) eszerint úgy értelmezhető: „A választ keresi a doktor, *amely* a százméteres mélységben, jeges hullámsírunkban *van*.”

¹⁵⁹ Példaként idézem Bónus Tibort: „A betörés narrátora azonban nem értesülhet a végkifejletről, hiszen Amerikába menekülése közben a kasszakirállyal együtt életét veszti, ennek következtében pedig az egész

probléma, ha nem úgy tesszük fel a kérdést, hogyan lehet elbeszélő egy halott (ez volna Culler felfogásában az a megközelítés, amely az „esemény” primátusát tartja fenn), hanem úgy, hogy miért „öli meg” őt (őket) a regény. Mint Culler állítja, ez attól függ, hogy egy vélt narratív eseményt adottnak vagy előállítottanak tekintünk-e (1981: 180.). Ha a kasszaűrő elbeszélő „megöli” Dajkát, akkor hozzátéhető, hogy az író narrátor pedig a kasszaűrőt, míg Dajka a visszaemlékezésében szintén a kasszaűrőt – újra tematizálva „alaköltés” és „alakvesztés” együtt járó eseményét. Noha Dajka nyomozásának alappillére az azonosíthatóság és a tárolhatóság, olyan halálesetről van szó, melyről nem bizonyosodhat meg. A „Látja a meglékelt hajó poklát” kezdetű bekezdésben pedig a szöveg a neki tulajdonított látvány konstrukció voltát az „áthatalhatatlan” jelzővel még inkább hangsúlyozza. Meggyőződése nem a baleset feltárásából, hanem az általa működtetett narratíva – és a bűneset szerialitása, a kasszaűrő által érvényesített megkettőzés/megosztás – zárlatának „totalizáló” metaforikájából fakad:

Hiába várta őket a cinkosok, kiépített kapcsolatok rendszere az Újvilágban, gondolta Dajka doktor. Hiába várta volna akárhogyan, csak ők ezt nem tudták. A bűnözők sosem számolnak vele, hogy az osztrák–magyar rendőrség keze mi messzire elér, hogyha nagyon akarja. [...] Bevégeztetett hát. Egyszerre érzett megkönnyebbülést, és valami bizonytalan bánatot. Hogy ilyen ostoba halál várja e nemzetközi csillagait a maguk setét szakmájának. Akik belőle az utolsó pillanatig bohócot tudtak csinálni. Előtte jární a szükséges lépéssel. (507.)

A „hiába várta volna” megjegyzéssel a szöveg „elszólja magát”, hogy a kasszaűrő haláláról való vélekedés nem a baleset feltárásából, hanem a narratív diskurzus követelményeiből fakad. A regény utolsó néhány bekezdésében olyan pillanatról van szó, amikor a „narratíva azonosítja tropologikus működését, és amikor a második perspektíva [ti. az a megközelítés, hogy a Dajka narratívájában megképződő jelentés nem egy »megelőző« esemény nyomán jön létre, hanem az esemény a szignifikáció követelményeinek terméke] nélkülözhetetlen ahhoz, hogy számot adjunk [a narratíva] erejéről” (Culler 1981: 184.). Még erőteljesebbé teszi, hogy ez az esemény baleset, azaz a cselekmény szintjén esetleges, de a diskurzív erők szükségszerűvé teszik. Ha a kasszaűrő a fikció szerint évekkal később Dajkával beszélget, akkor leginkább a nyomozás jelentést előállító működésére, a „megoldás” „totalizáló” alakzatára kérdez rá.

A bűnesetek történetének többféle eljárással való fikcionalizálása rávilágít, hogy a „klasszikus” krimi „eredetnek” tekintett története értelmezhető „megelőző”, „feltárandó” eseményként, amely fiktív jelenidejűségként bemutatható, de olyan „fikcionális” vagy

eseménysort sem beszélheti el: azonossága tehát több mint kétséges. A magyarázat kézenfekvő: a regényíró ölti fel a kasszaűrő szerepét.” (2001: 53.)

tropológiai eseményként is, amelyet a szignifikáció működése, a diskurzív követelmények alakítanak. Mint Culler fogalmaz: „Ahelyett hogy egy előzetes tett feltárása határozná meg a jelentést, mondhatni, éppen a jelentés, a jelentés konvergenciája a narratív diskurzusban vezet el minket ahhoz, hogy feltételezzük a tettet annak helyénvaló megnyilvánulásaként” (i.m. 174.).

Hasonló jelenségre mutat rá egy másik irányból Friedrich Kittler E. T. A. Hoffmann *Scuderi kisasszony* című műve kapcsán: figyelemre méltó diskurzív eseményt, a világirodalom első detektívtörténetét állítja elő, amikor a király előtt a bűnesetről beszélve nem a gyanúsított nézőpontjára támaszkodik, hanem azt beszéli el, ő hogyan jutott benyomások, információk birtokába. E diskurzív eseménnyel pedig eléri, hogy a király, akitől az ártatlanul megvádolt ékszerészsegéd sorsa függ, *ne* a bűnesetre figyeljen. Kittler úgy határozza meg a műfaj „sémáját”, hogy megkíméli a hallgatót/olvasót a hatalom látványától, a tettes „ellenhatalmát” pedig pszichológiailag érthetővé téve „motivációkra” fordítva le. Ezáltal a király ügy iránti viszolygását kiküszöböli, amely eljárást Kittler „becsapásnak” nevezi (1991: 215.).

Lengyel Péter regénye annak belátására készlet, hogy a „klasszikus” krimi azáltal képes az „eredetinek” tekintett bűntény „rekonstrukciójaként” felfogott történet megalkotására, mert elkendőzi a narratíva (és annak alakításában is működő hatalmi viszonyok, stratégiák) jelentéstételező erejét, amely így valamely esemény vagy a szereplő sorsát, bűnösségét tudja előállítani. Amikor Benjamin Poe novellája és Benjamin nyomán Dana Brand a „klasszikus” krimi kapcsán arról ír, hogy e mű(faj) a város olvashatatlanságát a bűnnel kapcsolja össze, akkor kétirányú folyamat érvényesül. Benjamin és Brand azt vizsgálják, hogy a detektívtörténet miként alkotja meg a bűnt olvashatatlanságként. A kérdés másik oldala azonban az, hogy miként állítja elő az olvashatóvá tétel a maga „időtlenségét hirdető” narratívát – mint a bűnről való beszédet – a „totalizálás” alakzatában, és ezzel a bűnt és a bűnöst.

Járvány és karnevál

Tar Sándor: *Szürke galamb*

Tar Sándor *Szürke galamb* című műve a *Macskakő* kapcsán felvetett szempontokkal összefüggésbe hozhatóan a metaolvasói pozícióra és a nyomozói diskurzus kitüntettségére

kérdez rá. Bán Zoltán András és Mosonyi Aliz hirdette meg a *bűnregénypályázatot*. A műfajmegnevezés Bántól származik: „Először is ez egy krimi, annak készült a *Beszélőben*, aztán folytatódott az *ÉS*-ben. Mi, Mosonyi Alizzal azzal a szándékkal hirdettük meg még a hetilapban ezt a pályázatot, hogy felderítsük, lehetséges-e magyar krimit írni. Olyan krimit tehát, amely a magyar világot ábrázolja.” (Angyalosi et al. 1996: 88.) Ez az igény annál inkább figyelmet érdemel, mert a műfajt értelmezve számos író veti föl a „sematikuság” vádját, kísérletet téve arra, hogy „visszavigyék az utcára” (Chandler). Ennek lehetőségét a szerzőnek a szociográfia műfaji kódját is játékba hozó művei szintűgy fölvetik. „[A] szerzői név implikálta [...] ismeretek és közvetlen olvasói tapasztalatok [...] egy hangsúlyosan szociografikus-referenciális vonatkozású történetmesélés irányában keltenek elvárásokat.” (Benyovszky 2003: 259.) Bán szavai egyfajta „szociografikus krimi” műfajának elképzelését rajzolják ki. A pályázat ismertetése azért látszik nélkülözhetetlennek, mert a regény egyik interpretációs keretét képezi. „Előre” értelmezi a művet, eleve adott műfaji hagyományba írja. A pályázaton kívül ezt szolgálja az alcím műfajmegjelölése is, márpedig Genette is felhívja a figyelmet, hogy az architextualitás erőteljesen befolyásolja a befogadást (1996 [*Transztextualitás*]: 85–86.). A *bűnregény* megjelölés és a hátsó borítón olvasható paratextus¹⁶⁰ egyszerre helyezi el egy hagyományban (a Chesterton- vagy a Muriel Spark-féle metafizikus krimire lehet gondolni) és hangsúlyozza ahhoz képest újszerűségét, egyediségét. E retorikai fogással az *Irodalmi kvartett* beszélgetőtársai a „műfaj egy darabja” értelmezői stratégiáját ismétlik meg, amely az egyes művet a krimivonulat egészében véli megközelíthetőnek. Ennek lehetőségét a pályázat szövege eleve fölkinálja, így vetődik fel, hogy Tar regénye „mozaikszerű” (Benyovszky 2003: 262.), „szétesett, szétzilálódott szöveg” (Bán [*Irodalmi kvartett*] 1996: 88.).

A szöveg tipográfiaiailag, materialításában is mozaikokat képez, így a történet szintű mozaikosság szorosan összefügg a mű anyagiságának „töredezettségével”. Angyalosi Gergely szerint „nem minden rész funkcionális”, „nincs egyetlen cselekmény”, nem lehet „minden egyes betoldást vagy elemet a központi sztorinak alárendelni” (i.h.). E megjegyzések alapja, hogy lennie kell egy „központi sztorinak”, célirányos történetnek, amely a narratíva „egységét” adná. Ez az igény a „klasszikus” detektívtörténetet tekinti alapnak, rávilágítva, hogy a krimi narratíva- és olvasásfogalmunkra kérdez(het) rá. Az olvasó eszerint úgy kíván egységet teremteni, hogy igyekszik értelmezői rendjébe minden részt beilleszteni, keresve az

¹⁶⁰ „Mondhatjuk rá, hogy vérbeli krimi, de annál ez több, mondhatjuk, hogy regény – de annál ez *vérbelibb*.”

egyetlen vagy domináns cselekményt. Az irodalomtörténészek beszélgetéséből olyan stratégia bontakozik ki, hogy az értelmező a sokféleséggel szembesülve „kiemelt” nézőpontot teremt magának, ahonnan – mint Benjamin Poe flâneurje kapcsán írja – a sokféleség értelmében vett tömeg egységesíthető, ellenőrizhető. Párhuzamot vonva a várost olvasó flâneur és a szöveg olvasója között, belátható, hogy a „szűkebb” értelemben vett olvasás és a városi tér olvasása kölcsönösen kínál termékeny szempontokat. Tarnál a „központi sztori” „egységesítené” azt, ami „szétesett, szétzilálódott”, hogy a szöveg – mint a flâneur esetében a város – „olvashatóvá” váljék.

A Benjamin nyomán Dana Brand által kifejtett probléma, azaz a fenyegető sokféleség olvashatóvá tétele Tarnál egyrészt a város „kaotikus” tapasztalatában vetődik fel. Az orrvérzéseket föl kell deríteni, hogy a tér mint járvány vagy bünténysorozat sújtotta város váljék olvashatóvá, s ennek megfelelően orvosi vagy jogi/kriminalisztikai diskurzusban legyen értelmezhető. A fenyegető sokféleség olvashatóvá tétele másrészt a tekintetben is felvetődik, hogy amiként a nyomozó számára a sokféleség és annak „átlátszatlansága”, úgy az értelmező számára a „cselekményszálak” és a szereplők sokasága tűnik „fenyegetőnek”. A detektív is arra törekszik, hogy definiálni tudja nyomozása egyetlen tárgyát, hogy mi „tartozik” hozzá és mi nem. Reprezentatív példája Holmes figyelmeztetése: „Az egy másik szál. Kettő van ugyanis, és szeretném, ha nem kuszálná össze őket” (*A shoscombe-i kriptá esete* 15.). Tar viszont a szálak kuszaságával szembesít.¹⁶¹

A *Szürke galamb* csapdába csalja az olvasót: megőrzi a célelvű történet „látszatát” (ennek végpontja lenne Nyúlászaj/Csiszár órnagy leleplezése), de zavarba ejtő módon „nem minden rész funkcionális”. Az elbeszélő jelzi, hogy a megbetegedések „mögött” tettes áll, és hogy a járvány látszatát keltve többen gyilkosságokat követnek el. Ezáltal fölkelte a célelvű nyomozás várakozását: a nyomozó meg fogja találni a bűnözőket, és véget érnek a halálesetek. Bizonyos mozzanatok ezt (látszólag) ki is elégítik. A regény Csiszár leleplezésével végződik, azonban ez a zárlat voltaképpen a mű közepe tájától ismert, a szöveg mégis váratlan és meglepő felfedezésként jeleníti meg.¹⁶² Regényzáró pozíciója mégis

¹⁶¹ A kortárs (krimi)irodalom számos darabja teszi kérdésessé ezek, vagyis a történetek elválaszthatóságát. A nyomozói riport fikciójára építve teszi ezt például Száraz Miklós György *Az Ezüst Macska* című regénye, amelyben Jacobus Troll halálát föloldozva az emlékek sokasága – innen közelítve meg – el lehetetleníti a célelvű nyomozást.

¹⁶² Molnár ugyanis „nem bízott az órnagyban, [...] megítélése szerint az ezredes is hasonló kételyekkel élt” (173.), sőt már jóval korábban ezt olvassuk, amikor Nyúlászaj Négerékhez tör be: „ismét vissza kell majd jönnie átkutatni a lakást, de azt már nyíltan is teheti” (122.). Mi több, a boncterembe került házmesternek is feltűnik: „az egyik vallató szakasztott úgy nézett ki, mint az, aki őt elhozta a lakásáról, de most nem volt nyúlászaja” (235.).

kitünteti: az olvasói elvárás szerint „a végpont értelmét” kényszeríti rá a történetre.¹⁶³ A „klasszikus” detektívtörténet által előhívott ilyen elvárás nyomán merülhet föl a kérdés, hogy mi „szükség” van a többi, „forgatagszerűen” egymásra következő halálesetre, amelyek többségének semmi köze Nyúlszájúhoz? Ricoeur (Brookshoz hasonlóan) rámutat: a végpontról „a történet totalitásként látható”, s ez a funkció „az újramesélés aktusában ismerhető fel”. „A történet nyomon követése” pedig – a „klasszikus” detektívtörténetben is jellemző módon – azt jelenti: „a jól ismert epizódokat úgy fogjuk fel, hogy ehhez a befejezéshez vezetnek” (1999: 280.). Ezt az olvasói elvárást azonban Csiszár leleplezése nem elégíti ki. A nyomozás egyik szálát lezárja, de már senki nem foglalkozik a házmasterrel, Bátyóval és a többi, akár csak egyszer említett gyilkossal. A potenciális fő áldozat ezért kezdettől fogva elsősorban az olvasó: a szöveg megtagadja, hogy megfeleljen elvárásainknak, amelyeket pedig az hozott működésbe. Az „erős kohéziójú elbeszélés archetipusává vált elbeszélő sémát” a narratív kohézióba vetett bizalom megrendítésére használja föl (Bényei 2000: 173.).

Még feltűnőbb azonban, hogy szó sem esik arról, mi vetett véget a járványnak, illetve hogy valóban vége van-e. Az első három „mozaik” váratlan orrvérzései után folytatódik a halálesetek sora, de azután úgy tűnik, a rendőrség nyomozásától függetlenül marad abba. A mű befejezése pedig Nyúlszájú kilétére derít fényt. A zárás így nem tekinthető a kiinduló helyzet megoldásának, azaz a nyomozás tárgya elmozdul, anélkül hogy a regényt nyitó probléma és a zárlat felfedezése valamely célelvű nyomozás narratívájába íródna. A bűnügyek, hírek sokaságában a rendőrök számára ellehetetlenül az „egységes” történet lehetősége. Feloldódik a meggyőződés, hogy a felderítendő megtalálható a vallomások, újsághírek stb. által kijelölt határokon belül. Pedig Borbán is – bár a szöveg ironikus modalitásában – erre vágyik:

Van egy sereg információ, holnapra lesz egy sor boncolási jegyzőkönyv, millió vélemény, vagonnyi ötlet, gondolat, sérültek, áldozatok, gyanúsítottak, túl sok is a jóból, csak éppen nem halad előre semmi. [...] Aztán majd jön a megvilágosodás boldog pillanata, mikor minden szépen elrendeződik, logikai sorrendbe áll, a dolgoknak okuk lesz, céljuk, értelmük, és ismét szép lesz az élet. (130.)

Hiába derül fény Nyúlszájú kilétére, a végén nincsen, aki „rekonstruálná” a történetet. Nemcsak azért, mert a nyomozás vezetője, Borbán meghal, hanem mert a szöveg megtagadja az „egységes elbeszélést”. Ehelyett minden szereplőnek megvan a maga története, és a

¹⁶³ Ricoeur szerint „a cselekmény (intrigue) konfigurációja a történesek lezáratlan sorára rákényszeríti a »végpont értelmét« (így fordítva Kermode művének – *The Sense of an Ending* – címét)” (Ricoeur 1999: 279.).

narrátor közvetlen vagy implicit közlés (Prince 1982: 36–40.) révén sugallja „valódiaként” rögzíthetőnek vélt kiletüket vagy tetteiket.

A halálesetek különálló történeteit a regény az éppen megjelenített szereplő belső nézőpontjából beszéli el. Tar Sándor más műveiben is jellemző eljárás, hogy az elbeszélő rálát világára, de nincs egységes elbeszélői nézőpont, a narrátor nem kommentál.¹⁶⁴ A *Szürke galambban* nincs olyan tudat, amely az információk befogadásának „központja” volna. A „klasszikus” krimiben a detektív nézőpontja uralkodik, míg Tarnál a számos rendőri nézőpont nem kitüntetett. Nem rendelkeznek a metaolvasást lehetővé tevő privilegiált pozícióval, hogy az egységes narratíva létrehozói/megtalálói legyenek. A szöveg nem teremt olyan narrátori funkciót sem, ahonnan a belső nézőpontú történetek között azok egymásutánjában logikai vagy más kapcsolat létesülhetne. Nincs olyan elbeszélői perspektíva, amely az egyes történetek „fölötti” pozícióból cselekményesítené azokat egy „nagyobb” történet részeként, illetve amely egyetlen narratívába szervezhetné.

Járvány az elején – családi béke a végén: a felépítés mintegy elhiteti az olvasóval, hogy minden kérdés megoldódik. Különösen Borbán halálától kezdve olyannyira Nyúlászú áll a keresés középpontjában, hogy a „klasszikus” krimihez hasonló benyomás keletkezik: végigtekintünk egy megoldott és így „megnyugtató” világon. A járvány története valójában átalakul Nyúlászú történetévé. Ha a regényzárás nem a regénykezddéskor megismert szituációra ad megoldást, akkor nem kerülhető meg a kérdés: miként tudja a szöveg (alig észrevehetően) félrevezetni az olvasót? Ennek kapcsán fontos mozzanat a már említett belső nézőpont, valamint az, hogy az egyenes, a függő, a szabad függő és a szabad egyenes beszéd révén egy mondaton belül akár több beszélő is megszólalhat. A mű modalitását meghatározza, hogy a szabad függő és a szabad egyenes beszéd narrátori távolságtartást is eredményez, ezért mintha minden állítás meg is kérdőjelezné magát. A narrátor annyira közel kerül alakjaihoz, hogy eltávolító hatást vált ki.¹⁶⁵ Mi több, huzamosan egyik beszélőt sem különbözteti meg a szöveg fölérendelt helyzettel. A szereplők felett álló narrátori nézőpont hiányában az elbeszélő mintegy hagyja, hogy az egyes alakok „félrevigyék” a történetet. „A belső nézőpont

¹⁶⁴ Károlyi Csaba például így ír Tar Sándor *A te országod* című kötete kapcsán: „Az író, ha erről a világról akar beszélni, szükségszerűen kívülről néz – még ha minden ízében ismeri is ezt a világot –, hiszen máskülönben nem tudná előadni a megaláztatott és megszorítottak történetét. Rálát ugyan erre a világra, de lehetőleg nem kommentál. [...] Ha magyarázna, nem adná meg a rádőbbenés lehetőségét olvasójának, hanem csupán a szájába rágná a tanulságot.” (1994: 94–95.)

¹⁶⁵ Vö. Zsadányi 1999: 93. Ehhez a jelenséghez egy példát kiragadva: „[T]anácstalan volt, mikor visszament a szobába, az egész olyan hirtelen jött, mint minden ma este, jobb, ha elfelejti az ember az egészet: a fiúgyerek is furcsa arcot vágott, mikor az apja eléállt a hírrel: anyád meg kiesett az erkélyről, hát hallottál már ilyet?” (99.)

a mű nagy részében folyamatosan jelen van, csak a beszélő változik, ezért lépünk át a szereplői történetekbe.”¹⁶⁶ Az egyik legfontosabb elmozdulás ott érhető tetten, amikor Molnár Borbán haláláról tudomást szerezve már csak Csiszárral foglalkozik. A két személy, Nyúlászjú és Csiszár ugyan megegyezik, de mégis eltörlődik a keresés tárgya, hiszen Molnár kijelenti: „a *gyilkosát* keresem, más egyelőre nem érdekel” [kiem. D. E.] (257.). Nem a házmasterrel üzletelő bűnözőként, hanem Borbán gyilkosként nyomoz utána. Így nem „ugyanazt” a személyt találja meg, hiszen nyomozása más narratívába íródik. Az ezredes megölésének ugyanis semmi köze az „eredeti” ügyhöz, a járványhoz (és kiváltójához, a házmasterhez), Csiszár azért öli meg, hogy a helyére léphessen. Mivel a mű végén *hiányzik* a „rekonstrukció”, a kétféle keresés nem ágyazódik be egy történetbe olyanképpen, mint amelyek egyetlen személyhez vezetnek.

Nemcsak az olvasó van „bajban”, ha a rendörök nyomozásának tárgyát próbálja megtalálni, hanem ők maguk is. A járvány (mint bűncselekmény, noha nem mindig tudják eldönteni, arról van-e szó) azért nem fordul elő a „klasszikus” krimiben, mert a *camera obscura* látási (és nyomozási) modelljének alapelve szerint ez a „központosított” világ mentes a kontingenciától. A terjedő járvány azonban feloldja a centralizáltságot. Sarkalatos vonása az esetlegesség, ami jelentéssé tudja tenni a benyomást, mintha a halálesetek „találomra”, „véletlenszerűen” következnenek egymásra. Borbánnak pedig mindössze ez a terve: „*bizonyos emberek* esetleg már elkészült, beindult terveit, akcióit minden eszközzel befolyásoljuk”, s amit elérni remél: „ha rájuk tapadok, *valaki* előbb-utóbb beleszalad a késbe” [kiem. D. E.] (71.). Elképzelése sincsen, kit és hogyan keressen. Amikor Molnár megkérdezi, ki után kutatnak, Borbán ezt feleli: „Ficsúr szerint egy galambos embert keresnek” (71.). Ficsúr bélyegekkal üzletel, s nem esik szó arról, hogy a járvánnyal kapcsolatban hallgatnak ki. Amikor Csiszár megfenyegeti, hogy lelöveti, elkezdene ugyan beszélni: „befélni akavok, mondta riadtan, és oldalt fordult, a galambot embe... hallja?” (47.), de Sólyom megöli. Így válik a definiálatlan nyomozás tárgyává a galambos ember, akiről azt sem tudják, Galambos-e a neve vagy talán galambjai volnának? Kéri úrtól is egy rendőr „olyasmit kért, aminek

¹⁶⁶ Zsadányi Edit teszi ezt a fontos megállapítást Krasznahorkai László *Az ellenállás melankóliája* című regényéről, amely ezt a narrációs eljárását tekintve rokonítható Tar művével: „A regény elbeszélője hagyja, hogy a szereplők, nevezetesen Eszterné félrevigye a történetet, nem fogalmaz meg vele szemben álló elbeszélői alternatívát. Eszternét nem érdekli, hogy valóban be fog-e következni az összeomlás, amelynek előjeleit mindenki tapasztalja, csak a fennálló helyzetet használja ki saját érdekében. Mivel nincs vele szemben álló narrátori kommentár, a regény története, a város és lakóinak története észrevétlenül átalakul Eszterné történetévé.” (1999: 92–93.).

nem volt semmi értelme. Hogy ő az a galambos ember? Hát persze, hogy ő, mindig volt galambja” (113.).¹⁶⁷

A sorozatgyilkosság látszólagos esetlegessége ellehetetleníti a „motiváció” alapján történő nyomozást. Ez magyarázza tehát egyrészt, hogy nem érvényesül többé a látás *camera obscura* modellje, amely biztosítaná, hogy a külvilág sokasága leképeződjön egy zárt térbe, korlátozott számúvá téve a tömeget, a haláleseteket és az indítékokat. Agatha Christie *The ABC Murders* [*Az ABC-gyilkosságok*] című műve annak példája, hogy a szemiotikai paradigma nyomozási elvei és a sorozatgyilkosság kizárják egymást. Christie ugyanis megőrzi a *camera obscura* modelljét és azt a sajátosságot, hogy a nyomozás által eredményezett tudás az intertextuális hálózatba rendeződés vívmánya. Teszi ezt úgy, hogy a sorozatgyilkosságról bebizonyosodik, nem az, ezáltal „visszairja” a „klasszikus” detektívtörténet narratív rendjébe. A *Szürke galambban* ezzel szemben a tér „kinyílik”, és a rendőrök bűnügyek, tettesek, áldozatok sokaságával szembesülnek. Az is kérdéses, betegségről vagy gyilkosságról van-e szó adott esetben, mely esetek „kapcsolódnak” össze, és melyeknek nincs semmi „közük” egymáshoz. Borbán idézett gondterheltsége a „szöveg univerzum” beláthatatlan kiterjedésére utal. A tudás számára is a szövegközöttség tapasztalatában formálódik, de a „centralizáltság”-ban nem osztható.

A „klasszikus” detektív és Tar rendőrei tehát a szövegközöttség eltérő tapasztalatával szembesülnek. Előbbi meggyőződése, hogy a tér olvashatóságában talált „hégaz” esetén létezik olyan szöveg (vagy több szöveg interakciójának olyan olvasata), amely értelmezhetővé tudja tenni azt. Ez elsősorban Riffaterre (előző fejezetben hivatkozott) intertextualitás-konceptióját idézi föl: a bűntény akként az „anomáliaként” működik, amely az intertextus felé irányítja az olvasót. „Olyan intertextualitásról van szó, amelyet az olvasó nem tud nem észlelni, mert az intertextus a szövegben kitörölhetetlen nyomot hagy, olyan formai állandót, amely az olvasási szabály szerepét tölti be.” (1996: 68.) Riffaterre a következőképpen vezeti be koncepcióját:

[A] jelenlegi kritikai gyakorlat túl gyakran megelégszik azzal, hogy intertextusnak nevezi azon művek összességét, amelyeket az olvasó a szeme előtt fekvő szöveghez közelíthet, [...] Ha így fogjuk fel, akkor az intertextus olvasónként különbözik: az emlékezetében elraktározott részleteket, az általa alkalmazott megközelítéseket egy többé-kevésbé alapos műveltség véletlenszerű megléte diktálja, és

¹⁶⁷ A nyomozás tárgyának meghatározatlanságára tett utalások végigkísérik a regényt: „[A]z egyébként eredménytelen igazoltatás után mindenki hamar elment. A hadnagy nem is várt semmi eredményt ettől a megmozdulástól, csupán éhes volt, de azért soha nem lehet tudni” (132.); „[V]ége a vadászatnak, mert valami történt, mondjuk az akció elérte a célját, bár ez hihetetlen, ha belegondol, hogy nem is volt célja” (158–59.); „Azt hiszem, az ezredes elvesztette a fejét valami miatt, mondta később az őrnagy, [...] kevesen tudták, hogy ma éjjel egyáltalán mit akart” (161.).

nem a szöveg betűje. Én ezzel ellentétben azt hiszem, hogy az intertextus fluktuációi nem a véletlennek vannak alárendelve, hanem struktúráknak. (i.m. 67.)

Annnyiban rokonítható a „klasszikus” krimi nyomozási modelljével, hogy a kutatás által megtalált intertextust a bűntény, a város szövegének „hézaga”, annak struktúrája követeli meg, és nem a nyomozó véletlen-, ötletszerűként aposztrofált asszociációja. Ennek jó példája az *Egy marék rozs* című Christie-regényben a gyermekvers: a mű úgy alkotja meg, hogy kizárólag ez képes a gyilkosságokat értelmezni. Ennek hiányában azok bekövetkezése és furcsa körülményeik (rozs a zsebben, csipesz a holttest orrán) értelmezhetetlenek a város szövegében, ebben az értelemben használva a „hézag” szót. A gyermekvers mint intertextus működésében nem szövegek „esetleges” mozgásáról van szó, s a szöveg ennek megfelelően helyes/helytelen oppozícióját érvényesíti. Az előfeltevés szerint létezik *egyetlen helyes* intertextus, és akik mást találnak meg, tévednek. Hosszú idő is eltelhet, mire a nyomozó megtalálja, de meggyőződése, hogy létezik. A jelen gondolatmenetben ez a riffatterre-i koncepció legfontosabb momentuma.¹⁶⁸

A *Szürke galamb* ezzel szemben az esetlegesség tapasztalatával szembesít, azzal, hogy „az intertextus olvasónként különbözik”. Véletlenszerűen merül föl a „galambos ember”, hiszen a mű nem „olvasási szabályként”, hanem esetleges mozzanatként jeleníti meg. Ötletszerűen indul Sólyom is Róka nyomába, így egyik esetben sem érvényesül(het) helyes–helytelen oppozíciója. A rendőrök ehelyett a bűnügyek sokaságában választásra kényszerülnek, választásaik *lehetséges* útvonalak, a szöveg pedig egyiket sem tünteti ki (erről a diskurzusok „polifonikussága” kapcsán még lesz szó). Egyenrangúként inszcenírozott útvonalakat járnak be, és mivel nem *egyetlen helyes* út tételződik, hanem egyenrangú választási *lehetőségek*, a „klasszikus” detektívétől eltérő „szövegben” találják magukat. A „klasszikus” krimi városának szövege inkább barthes-i *Mű*ként írható le (2001: 68–71.), amelyet a nyomozó passzívan fogad be (a látás konstrukciójaként ezt a passzivitást fejezi ki a *camera obscura* modell). Tárgyszerű, egyetlen jelöltre, a végső történetre, a „rekonstrukcióra” záródik. Tar regényének *Szövege* viszont átjárás, Háló. Eco nyomán az erdő metaforájával is lehet élni: mindenki járhatja a maga útját, eldöntheti, merre fordul, s a szövegben az olvasó folytonosan választásra kényszerül (1995: 12.). Ez a szöveg megköveteli a város textusát

¹⁶⁸ Riffatterre ugyanis azt emeli ki, hogy „a véletlenszerű intertextualitás mellett létezik egy kötelező intertextualitás”, amely „azt sejteti meg [az olvasóval], hogy ehhez a nehézséghez egy megoldás is tartozik, hogy egy norma az ellenpontja ennek az anomáliának. Hangsúlyoznunk kell, hogy ez az észlelés még a megoldás megelégedése előtt jelentkezik: a szövegben megállapított normától való eltérés másutt egy nyelvi helyesség feltételezése. [...] Ez a fajta intertextualitás akkor is működik, ha az olvasónak nem sikerül rátalálnia az intertextusra [...] kérdésként éppúgy jelen van, mint ahogy válaszként volna.” (i.m. 68–69.)

olvasó nyomozó cselekvő részvételét. „Több bejáratall rendelkezik, melyek közül egyik sem nyilvánítható nyugodt szívvel főbejáratnak.” (Barthes 1997: 16.) Barthes a szövegbe vezető bejáratoknak nevezi a kódokat, amelyeken keresztül olvasunk. Mivel minden kód „idézetek perspektívája”, fel sem merül az a riffaterre-i kérdés, hogy fölismerhető-e az intertextus. Ez a szövegfogalom, amelynek nincs kezdete, és több bejáratall rendelkezik, a regényben jelentéssé teheti az eredetként szolgáló történet hiányát: a Szöveg tudniillik tevékenység, ami a „klasszikus” krimire oly jellemző linearitással nem egyeztethető össze. A város szövegének a struktúra fogalma által sugallt statikus és lezárt képét a *Szürke galambban* dinamikus felfogás váltja föl.

A nyomozás másik kiemelendő sajátossága szintén a célelvőség ellenében működő erő. Miként értelmezhető Tarnál az, hogy a bűntény nem „követeli meg” a nyomozást, illetve az annak eredményeképpen megszülető történetet? A „klasszikus” krimiben ennek leírásához a riffaterre-i intertextualitás-koncepció kínál fogalmi keretet, amennyiben a város szövegének „hézaga” „anomáliaként” fogható föl. Tar regényében ennek vizsgálatához emeljük ki a művet nyitó (és később még visszatérő) halálesetet, Szabados Adélét. A kislány rosszulletét a születésnap ebéd készülődésének körülményei előzik meg. A család életének „rendje” az erre utaló számtalan megjegyzés szerint indulatok, gyűlölet elfojtása révén jön létre.¹⁶⁹ „Szabados nem szerette a lányát, és ezt néha nem is tudta titkolni”, s Adél is „tudta, hogy utálja mindenki” (6.). Az apa, „mikor Adél köhögni kezdett egy falattól, egy pillanatig arra gondolt, hogy most talán megfullad, és valami bűnös öröm szállta meg” – hiszen „mindig a lánya az, aki mérgezi a hangulatot” (8.). A halálesetben tehát olvashatóvá válik az elfojtott indulat. A „klasszikus” detektívtörténetre jellemző ugyan, hogy az áldozatot ismerő emberek csoportjából a *camera obscura* zárt terébe leképeződött szereplők általában egyként kíváncsiak annak halálát; azonban mind a fölérendelt elbeszélői távlatban, mind egyes szereplői nézőpontokban olyan morális értékrend fogalmazódik meg, amely azt elítéli. (Itt érdemes visszagondolni a Tar művének narrációs eljárásáról mondottakra.) Ilyen értelemben állítható, hogy a halál a rend felbomlása, a rend pedig eredet, amelyhez visszatérünk. Ezzel szemben a *Szürke galambban* Adél halála nem valamiféle rendet borít föl, inkább olvashatóvá teszi a család *megszokott* életében ható gyűlölettel erőket. Ennek nyomán a halál (a szövegrészben

¹⁶⁹ Néhány példát kiragadva: „tudod, milyen, mire oda kerül a sor, már nem fog neki örülni; ezt csak a lánya beszéli be az anyjának, de nem szólt bele, azt vesznek, amit akarnak, fő a békesség”; „régóta szeretett volna egy nagyobb lakást, hogy a gyerekeknek külön szobájuk legyen, de ez soha nem sikerült, most már nem is fog, bele kell nyugodni.”

uralkodó belső nézőpontból) renddététel, nem „anomália”, amely nyomozást követelne meg: amikor a rendőrök fölkeresik a családot, „[a]z egész szoba a békés otthon nyugalma lehelte” (111.).¹⁷⁰

Mivel a halálesetek nagy része a műben a „rend” helyreállítására, a nyomozás paradox módon olvashatatlan tételként működik. A boncolás nem azt szolgálja, hogy az áldozat testén olvashatóvá váljanak halála körülményei. Ehelyett a gyilkosság áldozatai elvesznek a járványban elhunytak között (igaz, később az orrvérzésről is kiderül – de nem a boncolás eredményeként –, hogy bűntény áll mögötte), sőt a házmesterrel ez végez. Mit jelent a rendőri nyomozás? „Mert [Malvin őrmester] úgy tudja, hogy egyelőre úgynevezett aktív felderítést végeznek, ami azt szokta jelenteni, hogy senki nem tud semmit, és tulajdonképpen a helyzet erőszakos tisztázása a cél, miáltal néhány rendőr megvadul, és nem kis zavar támad az éjszakában” (102.). Ahogyan a boncolás a halál körülményeinek, a nyomozás a vallomásoknak, az információknak a megismerését teszi lehetetlenné. Egy korábban idézett szövegrészben Sólyom megölte Ficsúrt, mielőtt még a galambos emberről beszélhetett volna. Egy másik rendőr Kéri urat „egyszerűen otthagya. Pedig még azt is el szeretne volna Kéri úr mondani, hogy volt már itt az este két ember” (114.). Borbán halálának tanúját, Marja Elemért sem hallgatják meg, hiszen „[m]indenki ideges volt, közel sem engedték” (161.).

A regény világában – tekintettel a rend főbb tárgyalta fogalmára – a bűnözők tudják a várost olvashatóvá tenni. Bátyónak az újságban közzétett kérdése („Megunta?”) arra ösztökél, hogy az elfojtott indulat olvashatóvá váljék, hiszen vállalja a gyűlölt személy meggyilkolását. A házmester tevékenységében is ő az olvashatóvá tétel egyik eszköze. Noha a „klasszikus” krimi szerinti metaolvasói pozíciót a szöveg egyik szereplőnek sem juttat, a házmester mégis privilegizált térbeli helyzettel rendelkezik: a város legmagasabb házában lakik, „belátni az egész települést” (118.). Ez a városról szerezhető tudás megkülönböztetett lehetőségét sugallja. A szöveg pedig kizárólag hozzá társít rendet és tisztaságot: „pontosan a nevét sem tudták, csak azt, hogy mindig rend és tisztaság van” (119.). Távcsovél figyeli a várost, és feljegyzéseket készít. A megfigyeléshez a mű oly módon társít hierarchikus viszonyt, hogy közben sorsokról dönt. Ahogyan Poe *A tömeg embere* című novellájában a

¹⁷⁰ Az alábbiakban idézett további néhány kiragadott példában nem – mint később kiderül – a házmester jár el, hanem hozzátartozóját öli vagy akarja megölni valaki: „Odaadja neki, gondolta most [Enikő] örömmel, és akkor lehet, hogy meg is hal. Az apja. És akkor ketten lesznek az egész házban” (106.); „Néger az ajtón kilépve a szabadban szinte meleget érzett, és a szívét átjárta valami megmagyarázhatatlan örömféle, [...] lehet, hogy meghalt az apja” (181.); „Goda Albert kimondottan jól érezte magát a franciaágyon heverészve, a nagy erkélyablakon át kellemes meleg és fény áradt a szobába, nemrég telefonált a munkahelyére, hogy családi tragédia miatt néhány nap szabadságot kérjen [...] Jól érezte magát” (178.).

flâneur kategóriákba sorolja az embereket, míg talál egyet, aki a városnak azzal a nyelvével nem értelmezhető, úgy a házmasternek is megvan a maga „nyelve”, amellyel a várost olvassa (kiemelt térbeli pozíciója pedig biztosítja az olvasás „tág” kontextusát). Amikor Malvin beleolvas feljegyzéseibe, újra Adélról lesz szó: távcsővel figyelte „a közeli épületben lakó »csúf, kövér leányt, aki kelletős anyjának, de egész családjának nemhogy díszére nincsen, hanem egyenesen bosszantására van«, amin a házmaster sok-sok bejegyzésen át mérgelődni látszik, majd megnyugodva írja le, hogy az a lány is »ott van« már” (246.).

„Flâneurként” tehát ezúttal zavarba ejtő módon a gyilkos jár el, sőt a nyomozótól ez a lehetőség mintha meg volna tagadva. (A feljegyzések sem a rendőri kutatás révén kerülnek Malvinhoz, hanem Nyúlászájú hozza el a házmaster lakásából.) A házmaster Poe flâneurjével rokonítja a város megfigyeléséhez társított ellenőrzés, uralhatóság igénye. A „klasszikus” detektív eljárását idézi az általa elkövetett gyilkosságokban elfoglalt metaolvasói pozíciója és a látás *camera obscura* modellje. Amikor tudniillik a család életéről és benne Adél viselkedéséről ír, magát a látás folyamatától függetlennek tekinti. Jogot formál arra, hogy megfigyelését egy tőle függetlenül létező jelenség leképezésének tekintve az igazságot alkossa meg, a toronyház teremtette távolság pedig a „teljesség” biztosítója. Olvasatában az elfojtott indulat Adél családjában „megkívánja” a gyilkosságot: a város szövegében ez „anomáliát” képez, ami megköveteli „intertextusát”, a gyilkosságot és a házmasteri „nyomozást”, amely naplójában olvasható. Mégsem állítható, hogy Tar regényében inverzióról volna szó, és a gyilkos járna el „ugyanúgy”, „ugyanabban” a metaolvasói pozícióban, mint a „klasszikus” detektív. A házmaster ugyanis a rendőrökkel együtt a város olyan szövegét olvassa, amelyben az olvasás előtt egyenrangúként bemutatott választási lehetőségek nyílnak. A szöveg több bejáratú dinamikussága aláássa a házmasternek azt az igényét, hogy „a cselekmény utólagos megszervezője” (Bényei 2002: 34–35.) legyen, hiszen az a kontingencia öli meg, amiről nem akart tudomást venni, a szöveg pedig „elfelejti” őt.

Ha a flâneur eljárása az, hogy a tömeg sokféleségére értelmezői rendet ruház, akkor érdemes megkísérelni a mű tapasztalatának azokat az elemeit „szöveggént” olvasni, ebben az értelemben detektívként, amelyek a „flâneuri”, azaz a sokféleség egységesítésére törekvő olvasatban (a „klasszikus” detektívtörténet felől) „hézagként” jelennek meg. Elsősorban három mozzanat jelentkezik „hézagként”: a groteszk, a testiség és a mozaikosság. Benyovszky Krisztián „zavarba ejtő együttállásról” beszél a krimicselekmény brutalitása, illetve másrészt az elbeszélés „ironikus modalitása, sőt morbid humor[a]”, az „olykor groteszkbe futó

túlások” (2003: 260.) között. Ez olyan helyzetekben figyelhető meg, amelyek a „kulturálisan kódolt határok” (i.h.) szerint tabunak számítanak. Ez az értelmezői reakció érdekes módon *morális* kérdést vet föl. Etikailag természetesen sohasem lehetünk semlegesek,¹⁷¹ a krimi műfajától mégis idegen az olyan erkölcsi szemrehányás, hogy „az elbeszélőnek nehezebben bocsátom meg ezt a tónust, mint a szereplőknek” (Benyovszky 2003: 262.). Zavarba ejtőnek tűnik – a halálesetekkel kapcsolatos groteszk és a morbid megnyilvánulások¹⁷² mellett – a testiség, a testi funkciók sok példája, valamint a testiség és az intellektuális nyomozás összekapcsolása,¹⁷³ a bűnöző és a nyomozó közötti határvonal pedig nem egyszerűen átjárhatóvá válik, hanem a különbségtétel függesztődik fel. A rendőrök magánbosszúkra használják föl az „akciót” (például Solyom), de a leglényegesebb az, hogy a nyomozás és a boncolás olvashatatlanná tételként működik.

A flâneuri olvasatnak ezek a „hézagai” – a mozaikosságról később lesz szó – Bahtyin négy karneváli „kategóriájának” (excentricitás, profanizáció, mesalliance, familiaritás) fogalmi keretében írhatók le (2001: 153–154.). A bahtyini karneválfogalom rákérdez a diskurzusok viszonyára és arra, hogy mi az a „hétköznapi” rend, amelyet a „karnevál” zökken ki. A „klasszikus” krimiben a metaolvasóként fellépő detektív nézőpontja uralkodik. Bahtyin monologikusságfogalma nyomán állapítható meg, hogy a nyomozó diskurzusának tartós, állandó fölérendeltsége teszi lehetővé – mivel így „egységes” tudat rendelődik a nyomozás „mögé” –, hogy egyúttal ő „a cselekmény utólagos megszervezője” és a „narrativitás elméletének teljhatalmú képviselője” is (Bényei 2002: 34–35.).

Ezzel szemben Tarnál a rendőri beszédmódok rendkívüli módon szóródnak, de még lényegesebb, hogy a szöveg nem hoz létre olyan alakot, aki ne lenne bezárva a maga nyelvébe, hanem aki az értelmezői nyelvek sokféleségének interakcióját tudná olvasni. A bahtyini polifonikus regény fogalma nyomán a mű a metaolvasás által megkövetelt „kiemelt” pozícióra kérdezhet rá, amely kitüntetettsége révén a „klasszikus” krimiben az „egységes” narratíva létrehozója. A bűnügyek sokaságával szemben nem fogalmazódik meg egységes rendőri

¹⁷¹ Ricoeur szerint „a cselekvés eredendő, inherens sajátága” az, hogy „sohasem lehetünk etikailag semlegesek”. (1999: 266.)

¹⁷² Néhány kiragadott példa: „valahogy kiesett egy nő a Sárga Templom tornyának ablakán. Szegény, szaladt ki Molnár száján, megütötte magát?” (51.); „Hogy megváltozott! Mért nem alszik meg a vére?” (55.); a boncteremben ezt mondja az orvos: „mindenki itt van, aki gyengélkedik” (76.); Néger erre gondol: „az apja talán már meg is halt, és hogy át kellene menni megnézni, de semmi kedve nem volt kimászni a pokrócokból, és különben is, inkább majd holnap, hadd haljon meg rendesen (110.).

¹⁷³ Például amikor Molnár rájön valamire: „néhány pillanat múlva súlyosan rendeződtek el a dolgok, minden bekattant a helyére, a szeme hirtelen könnybe lábadt, és vastag, gőzölgő sugárban tört ki belőle a vizelet, anyám, nyögte hangosan, csak el ne felejtsem!” (145.).

nézőpont. Borbán például így határozza meg a tervet Molnárnak: „Minden elképzelhető helyen igazoltatni fognak mindenkit, ebből is lesz egy nagy *kavarodás*.” [kiem. D. E.] (70–71.) Nincsen tehát a bűnözéssel szemben álló világ, amit a nyomozás révén kívánna megvalósítani. A szembenállás Foucault által jellemzett intellektuális (vagy más) formája nem lehetséges, a diskurzusoknak ebben az egyenrangúságában aligha beszélhetünk álláspontok összezsapásáról, arról, hogy „az elemek kontrapunktikusan állnak egymással szemben” (Bahtyin 2001: 57.). A belső nézőpontú történetek sorában a regény sem a nyomozás diskurzusát, sem másikat nem tüntet ki huzamosan, egyik sem kerül tartósan fölérendelt helyzetbe: ennek alapján beszélhetünk polifonikusságról. A nézőpontok szüntelen váltakozása a mozaikosság említett „hézagával” függ össze. A házmaster esetében sem jön létre „szilárd” metaolvasói pozíció, ahonnan a diskurzusok interakciója olvashatóvá válna. Beszédmódját egyeduralkodóként gondolja el, de éppen ezáltal lesz az övével egyenrangú boncolási diskurzus áldozata. E pozíció hiányában nem lehetséges olyan hatalmi viszony sem, amelyben bárki kisajátíthatná másnak a történetét, ahogyan azt a detektív a „rekonstrukcióval” teszi.

Korántsem mellékes ugyanakkor, hogy a kapitány tud négy gyilkosról és „egy városnyi megzavart népség”-ről (241.), és Malvin is tudomást szerez a járvány okáról a házmaster feljegyzéseiből. Ezek a felfedezések azonban a szembenállás hiányában nem eredményezhetik a változás lehetőségét. Nyúlászú vagy a házmaster tettei föltárásának nincs tétje. A leütött Borbán ezt gondolja: „inkább érezte, mint tudta, tettese ismerős, kimondhatná a nevét is, ha lenne értelme” (155.). Aminek a kimondását a regény vége – innen olvasva ironikusan – rendkívüli leleplezésként mutatja be, annak a mű közepén Borbán számára nincs értelme. Ha a *Szürke galamb* világát az olvasó szubverzívként éli meg, akkor jelentős mértékben az alcím architextuális jelzése nyomán mozgósított szövegkorpusz miatt. Bahtyin a karnevált írja le „visszájára fordított világ”-ként, amely „kizökkent a *megszokott* kerékvágásból”, s amelynek alapvonása a „megszokott, azaz a karneválon kívüli” életforma szubverziója (2001: 153.). Tar regényében éppen az zavarba ejtő, hogy vagy úgy fogjuk fel, nem előfeltételez megszokott, hivatalos életformát, amit ez a vasárnaptól szerdaig terjedő időszak felforgat, vagy ez volna a világ megszokott életformája. A mű azonban nem jelenít meg olyan világot, amelynek ez volna a visszájára fordítása. Szabados Adél halála a család *megszokott* életében ható erőket teszi láthatóvá. Szücs István így gondolkodik: „Ő most világosan látta, hogy odakint az emberek másként viselkednek, mert történt valami, ami elszabadította bennük addig elfojtott érzelmeiket, vágyaikat, szenvedélyüket, gyűlöletüket

hirtelen gátja szakadt és tárgya lett.” (169.) Azaz a hétköznapi „rendje” elfojtás, tagadás eredménye, ami – más kérdésirányból – megerősíti, hogy a tömeg olvashatóvá tétele a bűnöző eljárása.

Ha a bahtyini polifonikus regény olyan szöveg, amely a nyelv heterogenitását hagyja megvalósulni, akkor hasonló módon a *Szürke galamb*ban a város mint szöveg úgy írható le, hogy a diskurzusok pluralitását, a sokféleséget érvényesíti a tér olvasásában. Különböző olvasásmódok élnek egymás mellett. Poe említett novellájában létezik a város szövegét, a sokféleséget uraló olvasó/értelmező, a „klasszikus” krimiben pedig egy metaolvasó. Ezzel szemben Tar regénye „felforgató” módon hagyja a városi tapasztalat sokféleségét egyenrangú módon megvalósulni, s ez pontosan annyiban „felforgató”, hogy nincs kitértetett olvasó. A várost egyedül olvashatóvá tevő házimestert is „kiiktatja” a másik diskurzust képviselő boncolás, s ennek a tér tapasztalatában semmi következménye nincs. A házimester sem tudja uralni a várost, hiszen szintűgy az olvasásmódok pluralitásának áldozata lesz. A karnevál fogalmának bevonása nyomán állapítható meg, hogy a regényben nincs olyan rend, amit a „felforgatóként” értelmezhető nyomozás „helyreállítana”. Ha Benjamin a detektívtörténet eredeténél a városnak azt a sajátosságát találja, hogy a bűnöző számára menedéket nyújt, ahonnan e műfaj kiemeli, akkor Tar krimijének „eredeténél” a diskurzusok sokfélesége vélhető. Az individuum kiemelése a tömegből a *Szürke galamb*ban csak a gyilkosságban és kizárólag a bűnöző számára válik lehetségessé, hogy azután a város *Hálóként* (Barthes) működő szövegének mozgása az ő pozícióját is aláássa.

Palimpszeszt, fátyol és titok

A város emlékezete és olvashatósága Az érsek látogatásában

Az első alfejezetben felvetett kérdés fonalát felvéve – *Az érsek látogatásának* tere kapcsán miként közelíthető meg város és szöveg egymás kontextusában való értelmezése, miként alkotja meg a szöveg a város terét és másfelől a városnak szöveggént való olvasását – Bodor Ádám regénye mindenekelőtt a tekintetben érdemel kiemelt figyelmet, mert városának „szövegében” az elmúlt korok emlékezete és a jelen szövege palimpszesztiként válik olvashatóvá. A regény így (a detektívtörténet felől) a megismerés és a felügyelet eddig vizsgált konstrukcióit figyelemre méltóan értelmezi újra. Eisemann György megfogalmazása

szerint a „pergamen, a palimpszeszt (Genette) metaforájának elterjedése annak a belátásnak az egyre növekvő elfogadását jelzi, miszerint minden szöveg csak más szövegekhez képest létezhet: minden írás újírás, felülírás, amely mögött különböző textusok, textuális eljárások stb. rétegei rejlenek” (1999: 19.). A kérdés tehát a regény kapcsán két vonatkozásban merül föl: egyrészt a műben létrejövő város szövegének mindenkori, magát a „szemiotikai olvasás” számára kínáló „felső” rétege is korábbi szövegek fragmentumaiból áll, másrészt a regényszöveg is „korábbi” textusok emlékezetét hordozza.

A narrátor, Gábiel Ventuza és Sebastian Vidra kapcsán a mű „öntükröző módon, egyfajta szövegviszonyt játszik el cselekményében” (Eisemann i.h.): mindhárman „lekaparják” a város szövegének felszínét, s alatta (vagy „fölkötte”) egy másik írást fedeznek föl. Történelmi emlékezetet hordozó reliktum például a Bogdanski Nyíres, ahol Gábiel Ventuza az egykori bányászat nyomait tudja olvasni („elhagyott vágatokban még a régi bányászidőkből”, „ahol régente”; 78.). A szöveg azonban nem egyszerűen egy a város terét és abban az emberi testet két idősíki palimpszesztjeként olvasó szubjektumot alkot, hanem a szöveg mozgása hordozza a múlt emlékezetét. „Remeteszürke zubbonyuk, [...] mintha épp valamelyik tárnából jönnének, még mindig ércszagú volt, arcuk bőre is füstös volt az ércportól.” (79) A *remeteszürke* jelző a gúnynév „kortársi” emlékezetét hordozza, miközben az érc szaga és füstje olvasni engedi a Nyíres korábbi szövegét is, textuálisan egymásra rétegezve azokat. Sebastian Vidra esetében a „felső réteg lekaparását” egy térben kiemelt, magasabb, illetve „mélyebb” nézőpontból való látás teszi lehetővé. Toronyból mutatta meg ugyanis a hegyvonulatokat, „amelyeket a városból már nem lehetett látni, mivel azokat a hulladék halmai eltakarták” (68.), illetve tudja, hogy az egykor más mederben folyó Medvegyica nyomán „búvópatakok elhagyott járatai hálózák be a földet” (7.). A szemlélődés olyan kiváltságos pozíciót teremt meg így, ahonnan a város szövege egy mind térben, mind időben nagyobb „kiterjedésű”, szélesebb kontextusú szöveg részeként válik olvashatóvá.

Amikor Gábiel Ventuza megérkezett a városba, „öt egész napot töltött önfeledt álomban Bogdanski Dolina vasútállomásán” (57.). Az önfeledt szó etimológiailag áttetsző poliszemiája lehetővé teszi e szövegrész szimbolikus értelmezését, amennyiben a szemét, a látogatót fogadó „enyészet szag[a]” (59.) megfoszt az emlékezettől („napokon át nem tud magáról”). Ha az alvó test önmagát elfelejtett test, akkor csak az „él”, amely uralja emlékezetét. A szöveg ezáltal az emlékezés hatalmát írja a testbe, mégpedig a mozgó, a „kerülőúton” lévő testbe. A szereplők tudniillik a város palimpszesztjét (Vidra a környező

vonulatokat, a narrátor a villamost) csak kerülőt téve tudják olvasni, ami beláthatóvá teszi, hogy a mozgásnélküliség, érte ezen a térben rögzített (például alvó) testet, egyenesen az emlékeztől való megfosztottságot foglalja magában. Ha a szöveg a testbe az emlékezés hatalmát írja bele, akkor eszerint az egyes testrészek szövege őrzi egykori tevékenységük emlékeztét: ahogyan a rézbányászok arca hordozza az ércbányászás emlékeztétét, úgy a Vidra házaspár esetében a nyál az egykori csókokét. Ahogyan pedig a test emlékezeti térré válik, úgy a város emlékezeti tere mozgó testté. A város terének illetén tapasztalata mutatkozik meg abban, hogy miközben „a miazmás ködök kupolája” (58.) metafora a városi teret egyetlen épület architektonikus formációjával ruhazza föl, a templom „architextúráját”¹⁷⁴ építve ki, addig „a lerakott hulladék halmai már teljesen körülölelték” (114.) Bogdanski Dolinát: a szeméthez rendelt cselekvési forma önmagában is antropomorf jellegű, s az ige olyannyira a városhoz köti a szemetet, hogy mind a szemétre, mind a városra nézve az antropomorfizáció látszatát kelti. Ez a figuráció pedig „karkölcsönzésben” nyilvánul meg. Textuálisan tehát a szemét teste hordozza ennek az antropomorf figurációnak az emlékeztétét.

A testbe írott emlékezet e kettős szempontja – egyfelől a mozgás meghatározó szerepe a város palimpszesztjének olvashatóságában, illetve az emlékeztől való megfosztottság mint a mozgásnélküliség, térbeli rögzítettség következménye, másfelől a test mint emlékezeti tér, illetve a város emlékezeti tere mint mozgó test – kirajzolja, milyen értelmezési lehetőségeket kínál a város szövegének mint palimpszesztnek az olvasása. A Bogdanski Nyíres kapcsán főntebb idézett szöveghely vagy a Jókai-, Petőfi-, Vörösmarty-, Bodor-idézetek és -allúziók példák lehetnek arra, hogy a textuális mozgás nyomán miként válik a regényszöveg emlékezeti térré. A regényszöveg linearitásába is „korábbi” rétegek fragmentumai mosódnak át, ami egy időben többdimenziójú, többretegű „egymásbairást”, „egymásbaolvasást” tesz lehetővé, a szövegeket mint szövegeket „olvasva egymásba” (Orbán 1994: 66.).

A város szövegében a szemét az, ami a város történelmi reliktumait – sőt akár lakóit – elfedi, eltörli, Sebastian Vidra kapcsán a látást akadályozza, de paradox módon egyszerre meg is őrzi azokat, s ami ennél is fontosabb, láthatóságukat lehetővé teszi. A város szövegének rétegeiben a „felülírás” legfőbb „textuális” eljárása. A Senkowitz növényeknek a szemétkben „nyomuk is veszett” (8.), így az mintegy őrzi őket, ugyanakkor haláluk is szemétté válásként jelenik meg. Miközben eltörli a korábbi rétegeket, nem semmisíti meg, sőt láthatóvá teszi azokat. A „magába hullott” villamosban, amelyre az elbeszélő bukkant, a „kupacban, ami

¹⁷⁴ Erika Greber idézi és definiálja újra Eva Meyer *Architextur* fogalmát. Meyernél e fogalom az emlékezet

belőle maradt, az avar és a rozsdá pikkelyei teljesen összekeveredtek” (34.); így a szöveg két főnévvel teszi az enyészetnek kiszolgáltatottá a villamost, ami ezzel semmivé válik („a káprázat szertefoszlott”). Ugyanakkor a szemétnek nemcsak „saját fénye van” (62.), hanem „akár valami áldás dereng a város fölött” (63.), ezáltal éjszakai Napként értelmezhető: a látás, a láthatóság feltétele, de az ekrazithoz hasonlóan a kép „technikai” feltételezettségét is magában foglalja. A Nappal asszociálható természetességgel és bensőségességgel ellentétben a város fölött világító szemét művi effektust társít a képi mozzanathoz. Miközben a város az enyészet trópusában válik láthatóvá, az „el is nyeli”. Walter Benjamin megállapítása szerint a párizsi árkaók gázlámpáival kezdődik a csillagos ég kiszorítása, hiszen a mesterséges megvilágítás feloldja a nappal és az este közti átmenet tapasztalatát (1971: 79.). Mi több, Hans Blumenberg megfogalmazásában az éjszaka tere a „preparátum optikáját” idézi elő, s „a láthatóság általános médiumában” egyenesen „idegen akarátu optikát” kényszerít az emberre (1957: 447.). A látvány adottsága művi fény eredménye. „A szabad tekintet, ami az égre felnézve alakult ki, a metropoliszban tárgyalanná válik” – írja Norbert Bolz (1998: 95–96.). A megvilágítottságnak a szemét fényében tematizált feltételezettsége szükségessé teszi az igazság mint diskurzív esemény újragondolását, hiszen az igazság hagyományosan (legalábbis Platón óta) a napfényvel azonosította magát (vö. Blumenberg 1957: 433–434.).

A látvány „technikai” feltételezettsége nem csupán a megvilágítottság „műviségében” értelmeződik, hanem az elfátyolozottság és az ebből a szempontból szinonim, de különböző anyagszerűséggel bíró háló, (szöges)drót, függöny, füst, kocsonya stb. metaforáiban is. A tér különböző elemei, valamint emberi testrészek és hangok a fátyol metaforájába, illetve ennek tropologikus láncába íródnak bele. „Textus” és – a szó anyagisága értelmében – „textília” jelentéseit kapcsolja össze, olyan viszonyokat, amelyekben az elrejtett és a fölfedett állandóan váltakozik. Szemantikai kontúrjai a két határérték között mozognak, hogy ezáltal a köztes tér dinamikája érvényesüljön. Miközben eltakar, föl hív a mögénézésre, s a regény számtalan fátyol- és ezzel rokonítható metaforája a tételezett „mögöttes” keresésére kérdez rá. A tüdőbetegek negyedét olyan sűrű szögesdrót keríti, „hogy átlátni is alig lehetett rajta” (39.), ám ez az elbeszélői megjegyzés éppen arra utal, hogy a vágy a mögöttesre irányul. Az Izolda-negyed így maga is fátyolként működik, amint közelség-távolság játékában egyszerre elzárja és megmutatja a betegeket. A betegség látható, látott, illetve látni vágyott, nem akusztikai fenomén, hanem – a vizualitásban kódolva – „a köhögés szürke fátyla” (40.); amely egyszerre

architektúráját mint teret jelöli, míg Grebernél az architektonikus teret mint szöveget. Greber 1991: 309.

elfed és valamelyest áttetsző lévén láttat, miközben erős anyagszerű effektussal is bír. A betegségről való beszéd is az átláthatóságban-átlátszóságban szerveződik, ahogyan a kutyások figyelmeztetik a narrátort: „át lehet látni a fülcimpádon is” (35.). A látás vágya kifejezetten erotikus jellegű Mauzi Anies fátyolszerű haja vagy Natalia Vidra köpenye esetében. Számátalan természeti jelenséget (köd, por, esővíz függőnye, a rozsdá áttetsző füstje) és hangot (zsolozsma, köhögés fátyla) állít elő ez a metafora.

Sokrétű szemantikai összefüggérendszer képet teremtő – mert egyszerre eltakaró és mögöttest alkotó – funkciójának eredménye. Ily módon a konkrét tárgy és a metafora között állandó közvetítés zajlik, egy poétikai, filozófiai vagy teológiai kép egy többnyire erotizált ruhadarabbal kapcsolódik össze, miközben a metafora „elő is állítja” a fátylat, mint tárgyat nem pusztán újabb jelentésekkel ruházva föl, hanem létrehozva azt. A materialításában sokrétű „fátyol” a tér számtalan elemét alkotja meg. Mivel „búvópatakok elhagyott járatai hálózák be a földet” (6–7.), a városi tér értelmeződik tág értelemben ekként: elfedi-megmutatja a búvópatakok hálóját, amelynek metaforája viszont ismét egy újabb „mögöttest” teremt. A fennsík földjében az érc, „ami még a felhőket is odavonzotta” (10), ugyanúgy ebbe a tropologikus láncba íródik, mint a kihantolás terve vagy a „posztófekete éjszaka” (63.). A „megragadhatatlan”, de feltételezett optikai jelenség eltolódik, miközben a metafora nyelvileg éppen megragadni kívánja.

A fátyol metaforalánca a szöveg fontos sajátosságára mutat rá. Margócsy István a *Vissza a fülesbagolyhoz* című kötet kapcsán teszi a következő fontos megállapítást:

Bodor Ádám novelláinak központi mozzanata mindig a titok és a csoda köré szerveződik. E világ titkokkal teli: de a titokra semmiféle magyarázat nincsen. [...] [S]enki sem tudja, mi hogyan és miért történik (még az sem, aki pedig a történeteket *látszólag* végrehajtja vagy intézi), okokról vagy következményekről semmi szó nem eshetik – titkos állapotok váltják egymást, de úgy, hogy titoknak *jelentése* nem adatik meg. (Margócsy 1996: 28–29.)

Az érsek látogatásában viszont oly módon nem adatik meg (közvetlenül) a titkok jelentése, hogy a szöveg fátyolként egyszerre fedi el és teremti meg a magyarázatot. Helyenként így kifejezetten talányosság lesz uralkodó, például amikor Natalia Vidra azt mondja, férjét nem engedik ki az Izoldából, „és mi mégis, hamarosan együtt leszünk” (10.), vagy amikor Colentina Dunka megjegyzi: „Mert az biztos, hogy reggel a kölcsönző boltot megnyitjuk” (67.). Ezek és hasonló szövegrészek olyan titkot alkotnak, amely kiprovokálja a miéltre való rákérdésezést, de a választ eltolja, hogy a regényszöveg váljon „fátyollá”, amely az olvasót készíti mögénézésre. Működése kapcsán ezért nem csupán képet, hanem okot előállító funkcióról is beszélhetünk.

A regényben így a „fátyolszerűség” többretegűen, a képi mozzanatok mellett a magyarázatok, a titkok jelentései tekintetében is értelmezhető. A metafora által megalkotott képekhez hasonlóan ezek is elrejtés, fellebbentés, szétnyitás, keresztülnézés mozgásainak sora körül jönnek létre. A titoknak ebben az alakzatban való elbeszélése azért lényeges, mert árnyaltabb meghatározását teszi lehetővé, amennyiben rávilágít arra, hogy a titok létrejötte „interaktív történet” (A. és J. Assmann 1999: 7–11.). A titoknak először magához kell vonzania a tekintetet, hogy az azt megalkossa. Miért vonzza a fátyol a tekintetet? „A távollét különös erőt rejt magában, amely arra kényszeríti a szellemet, hogy az elérhetetlen felé forduljon” – írja Starobinski (1989: 1.). „Tekintetünket ellenállhatatlanul vonzza a szédítő űr, amely a bűvölet tárgyában alakul ki: végtelenség nyílik meg, elnyelve a valódi tárgyat, amely által érzékivé tette magát.” (i.h.) A fátyol túlmutat magán, kényszerítő erővel hív föl a mögénézésre, de meg is akadályozza, hogy elérjük, amit rejt, miközben kínálja magát. Az elfátyolozott vonzza a tekintetet, de az képzi meg azt/őt titokként, amely nem csupán elrejtőzni, hanem megmutatni vagy legalábbis fölillantani is szereti magát.

A titok fátyolmetaforában való elbeszélése a tekintet szerepére és a titok létrejöttének „interaktív” eseményére mutat rá. Az ehhez kapcsolódóan Aleida és Jan Assmann, Starobinski és mások által kifejtett erotikus összefüggések érintkeznek Brooks koncepciójával, miszerint a cselekmény olvasása „a vágy egyik formája”, „amely előrevisz bennünket” (1984: 37.). Az előreivó vágy és a fátyolmetaforában elbeszélt titok összekapcsolása teszi beláthatóvá, hogy a növényeket a szemétből előhozó Gáriel Ventuza művet nyitó történetében – márpedig a „mögöttes” előhozása mozgatja a narrátort és Sebastian Vidrát is – máris jelen van a vágy, amely itt alakot is ölt, hogy „textuális energetikát” (i.m. 38.) alakítson ki. Brooks értelemben ez képezi a cselekmény dinamikájának egyik domináns elemét, amely a szereplőket hajtja előre; másrészt a narráció „hajtóereje” is lehet (Gáriel Ventuza „mesélni kezdett emlékeiről. Azokról, amelyek közelebb vinnék élete nagy rejtélyéhez”; 49.); harmadrészt pedig az olvasásnak is meghatározó tényezője,¹⁷⁵ amennyiben a fentiek alapján a szöveg fátyolként írható le. Brooks ilyen megfontolások alapján jellemzi a vágyat textuális erőként, amely előre mozdíttja-hajtja a cselekményt, a narrációt és az olvasást (1984: 47–48.). Ezáltal a narratíva

¹⁷⁵ Brooks azt írja XIX. századi regények kapcsán, amelyekben az ambíció a szereplőket elsősorban mozgóató vágy, hogy „a Propp által elemzett népmesék funkcióinak hagyományos rendjéhez valamelyest hasonlóan az ambíció az olvasó által felismerhető módon építi ki a cselekményt, és éppen ez alkotja a narratív szöveg »olvashatóságát«”. (1984: 37.)

dinamikus működésére mutat rá, ami jelen esetben a legszorosabban összefonódik a fátyolban eleve benne rejlő és a szövegben többszörösen kiaknázott dinamikával.

A nyelv, szembesülve a szemét, illetve a fátyol révén létrejövő „mesterséges” képi viszonyokkal, fölhívja magára, a maga materialitására a figyelmet. Az idegen szavak és tulajdonnevek mellett az írás és az elhangzott szó kapcsán is beszélhetünk a nyelv „anyagszerűségéről”. Az írás materialitása kerül előtérbe a betűkként tekeredő zsinórban és a térképet létrehozó sorokban (93.). A komarniki börtönt pedig úgy alkotja meg a szöveg, mint amely a differenciálatlan messzeségben van („vasútállomásokon és buszpályaudvarokon át”; 51.), ahol Hamza „nyomtalanul eltűn[t]”, de amelyet többszörösen az áttetsző-eltakaró fátyol (drótháló, Hamza bőre, „falakon is átlát”) minőségével ruház föl. A dróthálón lévő lepedéket az elbeszélő a szó megtapadásához hasonlítja, a szót pedig vattához, vagyis ebben az összetett hasonlítási viszonyban a szó egyszerre hasonló és hasonlított. Mi több, világít is, hatására kifényesedik a háló, azaz a szó a Nap, a szemét és a hiúzok szeme mellett a fény egyik forrása. Ahogyan tehát a város szöveggént válik olvashatóvá, úgy a szó és az írás anyagszerűségében térbeliesül.

A narrátor úgy tematizálja a maga szerepét, mint Gáriel Ventuza elbeszélésének befogadóját és ennek során mondja ki vele való azonosulását („Mintha mindez velem történt volna meg”; 49.). Friedrich Kittler *Doppelgänger*-elemzése (Kittler 1993) felől elsősorban az érdemel figyelmet, hogy a narrátor és Gáriel Ventuza identifikációs viszonya nem a könyv és nem is a mozgó kép, hanem a *hallott elbeszélés* közegében jelentkezik. Ahogyan ugyanis Kittler azt a kérdést teszi föl, hogy Chamisso *Doppelgänger*e miért éppen íróasztalnál jelenik meg, Freudé pedig vonaton, úgy itt sem látszik jogosulatlannak az a kérdés, hogy miért a hallott elbeszélés váltja ki az azonosulás kimondását, miközben egyébként a történet szintjén a két alak között számos párhuzamra bukkanhat az olvasó. „Százszor és százszor elmesélte majdnem szóról szóra ugyanazt, ami igazából valószínűleg akkor kezdődött, amikor Hamza váratlanul életjelt adott magáról” (49.). A fikció szerint tehát végtelenül sokszor elismételt szóbeli szöveg jön létre.

Gyakoriak a szóban terjedő hírekre tett utalások, az „állítólag”, „annyit lehetett megtudni”, „azt állították magukról” szófordulatok pedig az individuumról való tudás olyan lehetőségeit teremtik meg, amelyek hangsúlyosan a szóbeli és az egész városban ismert információkra épülnek. Kittler megállapítása szerint 1800 körül, a kor technikai feltételeiből adódóan, az individuum csak egy – Manfred Frank szavával élve – „individuális általános”

volt.¹⁷⁶ Amikor a *Wilhelm Meister tanulóévei* híres jelenetében a címszereplő fölveszi a gróf ruháit, hogy a grófnét meglepje, helyette azonban a gróf toppan be, Kittler szerint azokat a stratégiákat kell látni, „amelyekkel a ravasz többiek a fantomot előállították” (1993: 86.). Tudniillik „a szavakon kívül, amelyek két férfialak optikus azonosságát állítják, ennek nincs semmilyen garanciája” (i.h.). Ezt pedig a szavaknak annál könnyebb megtenniük, állítja, minél üresebbek, azaz mivel nem jelölnek meg szingularitásokat. Ez viszont „nem a tehetetlenségük, hanem a ravaszságuk. Az üres helyekbe bekapcsolódhat az identifikáció” (i.m. 87.). Az 1800-as lejegyzőrendszerben így az individuumot nem „jegyzik le”, a szavakon kívül pedig más tároló médium nem létezett.

Az 1900-as lejegyzőrendszerben Kittler Ernst Mach és Freud omnibuszon, illetve vonaton megpillantott tükörképét említi, amelyek a motorizálás és főleg a film termékei. Míg a szó a testek tárolása tekintetében csak az individuális általánosig jut el, a film, e modern nyombiztosító technika technikai pozitívitásában valósítja meg azt. Kittler Carlo Ginzburg *Spurensicherung* című tanulmányára (Ginzburg 2002) hivatkozva hangsúlyozza, hogy az újabb médiumok nem egyszerűen kiterjesztik az ellenőrzést, a felügyeletet, hanem – visszahatva arra – minőségileg alakítják át. Ginzburg vizsgálja ugyan a társadalom „kvalitatív kontrolljának” módjait (fotóarchívum, antropometria, ujjlenyomat), de Kittler szerint annyiban alábecsüli az újabb médiumokat, hogy a vadászok nyomolvasásától tárgyalja. Kittler ugyanis azt emeli ki, hogy az újabb médiumok nyomán a társadalmat behálózó ellenőrzés, amely immár az egyének „csalhatatlan pozitívitását” rögzíti, minőségileg egészen más. „Ebbe az egyenesen kapilláris ellenőrzésbe az 1800-as individuum, amely pusztán individuális általános volt, belepusztul.”¹⁷⁷

Kittler tanulmánya felől beláthatóvá válik, hogy az azonosulás médiuma nem csupán a szubjektumkoncepcióval kapcsolódik össze, hanem az ellenőrzés kérdésével is. *Az érsek látogatásában* tudniillik annak feszültsége bontakozik ki, hogy miközben folyamatosan jelen

¹⁷⁶ Kittler itt Manfred Frank *Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und Textinterpretation nach Schleiermacher* című könyvére hivatkozik, amelyben Frank arra hívja fel a figyelmet, hogy bár a költő a nyelv médiumán keresztül individualitását akarja közvetíteni, a nyelv mindig csak az általánost nyújtja („die Sprache giebt immer nur das Allgemeine”).

¹⁷⁷ „Amit ma egy emberről tudhatunk, annak semmi köze ahhoz a 4000 oldalhoz, amelyet Sartre ugyanezen kérdésfeltevés felől Flaubert pszichológiájának szentelt. Tárolható a hangja, ujjlenyomata. [...] Edison sztiolhengeréi vagy Galton ujjlenyomat-archívumai az adatok olyan tervszerűen kialakított lejegyzési felületei, amelyeket készülékek nélkül nem lehetne tárolni és kiértékelni.” Kittler 1987: 243.

van mint probléma, hogy a hallott elbeszélés csak az individuális általánost tudja rögzíteni,¹⁷⁸ addig a mindenütt jelen lévő, de láthatatlan, „panoptikus” felügyeletben minden szereplőről minden tudott, mindenki helye, tevékenysége rögzített. Egyfelől tehát a szöveg az olyan gyakori kifejezések révén, mint „bizonyára” stb., eleve tagadja az alakok rögzíthetőségét. A szereplők által mondottak modalitása csak valószínűsíti, ki kicsoda lehet: például Gábiel Ventuza a temetési biztosról nem azt mondja, kicsoda, hanem hogy „erősen hasonlít is ahhoz a személyhez, aki engem ideküldött” (125.). A valószínűsítésekkel, találgatásokkal áll másfelől feszültségben a felügyelet panoptikus tapasztalata. Ez a csatornák egy fel nem „térképezhető”, a szövegben nem tematizált hálóján keresztül kelti a totális jelenlét illúzióját,¹⁷⁹ amelyben a szereplőkről mindenki által tudott hírek terjednek el a városban. A benthami *Panopticon* foucault-i tárgyalása (1990: 273–284.) arra mutat rá, hogy amiként a központi toronyban nem kell senkinek lenni a mechanizmus működése érdekében, hiszen ezt biztosítja, hogy a fogoly tud állandó láthatóságáról, úgy a regény a szereplőkről való ismereteket sem rendeli konkrét megfigyelő figurához. Ehelyett leggyakrabban főnévi igenevekkel él, egy általános alanynak vagy a város egészének tulajdonítja a tudást. Nem csupán a megfigyelők „differenciálatlanok” azonban. A foucault-i értelemben panoptikus felügyeletben az egyént „leprásként” (i.m. 271.) kezelik: bináris felosztással jelölik meg, a kizárás ellenőrzési módjával élve, s a kivetettek e tömege differenciálatlan – olyannyira, hogy Hamza talán azért vonult börtönbe, „hogy egy időre nyomtalanul eltűnjék a világ szeme elől” (51.). Kittler és Foucault gondolatmenete két különböző irányból vizsgálja ugyanannak a kérdésnek a két oldalát. Kittler az individuum lejegyzését kapcsolja össze az ellenőrzés (kriminalisztikai, pszichoanalitikai) problémájával, míg Foucault a panoptikus felügyeletből kiindulva állapítja meg, hogy az egyének rögzítéséhez egyre aprólékosabb műszerek jelennek meg (vö. 1990: 190–191.).

Az érsek látogatásában azonban zavarba ejtő módon az „emberi inkognitó” (Benjamin) úgy válik lehetetlenné, hogy az ember rögzíthetővé nem a Ginzburg és Kittler által hivatkozott médiumok révén válik: nem úgy, hogy „egy ember nyomát tartósan és egyértelműen rögzítik”, hanem az individuális általánost tárolni képes, „fátyolként” működő nyelvben. Tematikusan található utalás aláírásra, iratra, útlevele, azonban ezek éppenséggel

¹⁷⁸ Ebből a szempontból fontos a szereplők és történeteik, rangnevek, foglalkozások, rokonsági kapcsolatok egymással való felcserélhetősége, valamint a különböző eseményeknek helyenként szó szerint megegyező szövegrészekkel való leírása. Mindezt bővebben vizsgáltam korábbi tanulmányomban: Dömötör 2002.

¹⁷⁹ Derrida például éppen a totális jelenlét kérdésében bírálja Foucault-t, l. Boyne 1990: különösen 90–122.

nem rögzítik kittleri értelemben az egyén „csalhatatlan pozitívitását”. Mint Kittler írja, a diskurzusok technikai megragadhatósága meghatározza, hogy mi lesz faktikusan diskurzus (1993: 238.). Pontosán ebből a szempontból rajzolódik ki a regényben feszültség. Az ellenőrzés az egyén „csalhatatlan pozitívitásának” rögzítésére irányul, de ez a szóbeli hírek médiumában megy végbe, miközben a regényszöveg („Mintha mindez velem történt volna meg”) folytonosan rákérdez az „individuális általános” rögzítésére. A narrátor idézett szavaiban a szóbeli elbeszélésben elmondott eseménynek nemcsak az önazonossága bizonytalanodik el, hanem illúzióként lepleződik le az is, hogy az elbeszélés egy eredetnek tekinthető esemény ábrázolása volna. Paradox módon azonban a hírek, szóbeszéddek mégis azt a képességet követelik maguknak, hogy az egyén „csalhatatlan pozitívitását” rögzítsék.

Az individuum lejegyezhetősége kapcsán vizsgált feszültség a tér vonatkozásában is érvényesül. Miközben Foucault az elkülönítés zárt tereit a felügyeleti társadalomban „a felosztás művészete”-ként írja le, hiszen „a fegyelem tere mindig, lényegét tekintve, cellákra osztott” (1990: 195.), addig az Izolda-negyedet a mű átláthatatlanként és kiigazodhatatlanként aposztrofálja, amihez iránytűre, távcsőre és elemlámpára van szükség. Ha nem a szent és a profán eliade-i ellentétében (1987: 15–19.), hanem valamelyest újraértelmezve azt, a profán tér tapasztalataként leírt *homogén* térképzet ebben az összefüggésben termékeny lehet. *Az érsék látogatásában* a térben nincsenek „szilárd pontok”, amelyek „minőségileg” különböznenek egymástól, ilyen értelemben nincs „tájékozódási lehetőség”. Struktúrájából nem következik minőségi differenciálódás. Ez a megállapítás Kittler felől oly módon válik fontossá, hogy miközben a tér rendelkezik az individuumra nézve rögzítő funkcióval, addig ezzel feszültségben – s itt érintkezik az eliadei „homogén tér” fogalma és a kittleri, pontosabban franki „individuális általános” fogalma – a regény szövegében a térnek is az „individuális általános” válik „lejegyezhetővé”. A tér tudniillik felkínálja az individuum lejegyzésének lehetőségét, rögzítésének médiumát, amennyiben az a térben „nyomot” hagy; vagyis másik irányból visszatérünk a város szövegének palimpszesztként való értelmezéséhez. Ott a város mint szöveg úgy vált leírhatóvá, hogy mindenkor olvasható felső rétege – a palimpszeszt egymásra rakódó rétegeiben – eleve mindig felülírás. Kittler felől azonban az a kérdés vetődik fel, hogy a város tere miként kínálja az egyén rögzítésének médiumát: Vidráék éneklése például, „zümmögésük” „még napokon át bolyongott a bűvópatakok járataiban” (69.). A táj képes „tárolni” a hangot, Gábrriel Ventuza furgonettájának hangját is, ezáltal az embert és tevékenységét beleírva a térbe: „A város kicsi

volt, és a hangból, ahogy a falak a berregést visszaverték, messziről is tudni lehetett, mikor melyik utcában jár” (16.). A szöveg tehát a felügyeletet a különböző architektonikus formációkba írja bele, épületekbe és a tájba – jellemző módon antropomorfikus figuráció által –, amelyek ilyen értelemben emlékezeti térré válnak. Másfelől az előbbi idézet alapján az is megállapítható, hogy míg a város szövegének rétegeiben a „felülírás” legfőbb „textuális eljárása” a szemét, addig más térelemek, így a bűvópatakok vagy a falak – a város palimpszesztiként való olvasása értelmezési horizontján – az „alsóbb rétegeket” láthatóvá tevő „eljárások”. A regény tehát beleírja az embert a térbe, de a teret is beleírja az emberbe. Nem csupán a tér válik az emberi tevékenység palimpszesztjévé, amennyiben a város szövegében olvasható lesz korábbi rétegeként, hanem az emberi testen is olvashatóvá válik a terek emlékezete: Gábiel Ventuzát a szigeten egy „börtönszagú fegyőr” keresi fel (49), Boga Senkowitzék körül pedig „egy olyan hely szaga [áradt], ahol a pénz nem számít” (97). A város tere tehát megközelíthető úgy is, mint ami az egyén rögzítésének médiumát kínálja, de ez a megközelítés szorosan összekapcsolódik a város palimpszesztiként való olvashatóságával.

„Egy veszélyeztetett világban nyomozni”

A „bűnirodalom” ökokritikai megközelítése

Az ökokritikai megközelítés távlatai

A tömeg embere és az embertömeg című fejezetben a „klasszikus” detektívtörténet sokat emlegetett „zárt” terét és a „zárttság” episztemológiai, majd narratológiai-prózapoeitikai mibenlétét vizsgáltam. Az alábbiakban a műfaj térszerkezetét, térkezelését egy másik aspektusból, az ökokritika felől közelítem meg, a detektívtörténettől a bűn irodalmának tágabb köre felé szélesítve ki a vizsgált művek körét. A fejezetet irányító elsődleges kérdés az, hogy milyen belátásokat kínál és milyen következményeket mutat meg tág értelemben a bűnügyi irodalom ember és környezet viszonyát tekintve, miként reflektál a környezetre mai, ökológiai fenyegetettségű helyzetünkben. Ezt a kérdést veti föl a fejezet címeként szereplő *Egy veszélyeztetett világban nyomozni* kifejezés, amely Lawrence Buell 2001-es könyve, a *Writing for an Endangered World* ('Egy veszélyeztetett világ számára írni') címére utal. Ez az allúzió egyúttal a fejezet irányvonalát is jelezni hivatott. Buell ugyanis könyve bevezetésében Ulrich Beck nyomán azt állapítja meg, hogy a környezeti válság nem pusztán a gazdasági erőforrások és a közegészségügy horizontján merül föl; a válságot nem old(hat)ja meg csupán ezek enyhítése. A megoldás sikere nem annyira a technológia, inkább szemléletmód, attitűdök, képzetek, narratívák kérdése (2001: 1.). Ebből a szempontból kiemelkedik a környezet irodalmi reprezentációinak tárgya, az irodalom „kapacitása” a környezet artikulálására.

Az ökokritikai gondolkodás mindenekelőtt azért nyithat új irányokat, mert mint Cheryl Glotfelty rámutat: míg az irodalmi művek megközelítései a „világot” jellemzően a társadalommal, a társadalmi szférával azonosítják, a környezet pedig vagy háttér, díszlet, vagy a szereplő érzelmeinek „kivetülése”, addig az ökokritika kiterjeszti a „világ” fogalmát az ökoszféra egészére. Következtetése szerint „az irodalom nem valamiféle esztétikai éterben lebeg az anyagi világ felett, hanem egy rendkívül összetett globális rendszerben játszik szerepet, amelyben energia, anyag és *eszmék* hatnak egymásra”. Az ökokritika tárgya Glotfelty szerint a környezet és másfelől a kultúra, mindenekelőtt a nyelv és az irodalom

összekapcsolódása, hiszen az emberi kultúra és a fizikai világ kölcsönösen hat egymásra.¹⁸⁰ Hasonlóan érvel Buell is: figyelmet kell fordítanunk a nyelv erejére, mert az kihat az adott tárgyhoz, jelenséghez fűződő viszonyunkra, viselkedésünkre. A nem emberi környezetre alkalmazott *színhely* (*setting*) „lekezelő” kifejezése például irodalmi művekben azt sugallja, hogy a fizikai környezet kizárólag háttérként, a „fő” esemény kiegészítőjeként szolgálja a művészi célokat. Eszerint, állítja Buell, a „jó” írás nem veszteget sok részletet a háttérre – a környezet reprezentációját másodlagosnak, alárendeltnek tekintik még azokban a művekben is, amelyekben pedig az irodalomtörténet elismeri a környezet fontosságát (1995: 85.).

Az ökokritikai megközelítés számos meghatározását dolgozták ki a kutatók. Ezek – eltérő hangsúlyokkal bár – az irodalom és a fizikai környezet kapcsolatának vizsgálatát (Cheryll Glotfelty), ökológiai tudatosságú irodalomkritikát (Ian Marshall), az embert meghaladó világ („more-than-human world”) műalkotásokban elfoglalt helyére hangolt perspektívát (Robert Kern) és a nyelv olyan koncepcióját helyezik előtérbe, amely szerint a nyelv a reprezentáláson (mimézis) túl térben, időben és kontextusban helyezi el az entitásokat (deixis) (William Howarth).¹⁸¹ Ugyanakkor bár közhellyé vált Raymond Williams elhíresült megjegyzése, amely szerint a *természet* „talán a nyelv legösszetettebb szava” (1988: 219.), az óvatlan elemző mégis könnyen eshet a szó mondhatni kritikátlan használatának csapdájába. Goodbody, Meacher és Riordan szerint „a környezetvédő és a zöld aktivista felfogás nagyrészt a természet olyan elképzelésén alapszik, amely a minket körülvevő világ nem emberi produktumait és az embertől függetlenül létezőket foglalja magában”.¹⁸² Ezzel viszont azt az ember–természet oppozíciót termeli újra, amelyet meg akar kérdőjelezni.

A természet koncepcióit azonban alapjaiban határozza meg a történelmi-nemzeti-kulturális kontextus számtalan tényezője. A természet egyszerre nyelvi-kulturális konstrukció és ökológiai realitás, amelyre az ember kihat, és amely kihat az emberre. A hierarchikus

¹⁸⁰ Glotfelty: *What is Ecocriticism?* http://www.asle.umn.edu/conf/other_conf/wla/1994/glotfelty.html.

¹⁸¹ Az ökokritika prominens képviselőinek további megközelítései: a természet és az ember hozzá fűződő kapcsolatának ábrázolására jobb módokat találni (Lawrence Buell); az ökológiai előfeltevések és az ember–természet kapcsolat vizsgálata bármely irodalmi szövegben (Scott Slovic); az irodalom miként tesz fel morális kérdéseket a természettel való emberi interakció tekintetében (Karen Winkler); az emberi és a nem emberi világ közötti, a szövegekben megalkotott kapcsolatok vizsgálata különféle irodalomelméleti alapokon (Stephanie Straver); eredendően polémikus megközelítés, amely a környezet kulturális konstrukcióinak vizsgálata során az olvasói előfeltevések újraértékelésére hív fel (David Taylor); bármely elmélet, amely a világban zajló gyakorlatokon változtatni akar azáltal, hogy a természeti környezet (tematikus, művészi, társadalmi, történeti, ideológiai vagy egyéb) funkcióját vizsgálja irodalmi művekben vagy más dokumentumokban (Simon C. Estok). Vö. http://www.asle.umn.edu/conf/other_conf/wla/1994/1994.html. Defining Ecocritical Theory and Practice, 1994. Western Literature Association Meeting, Salt Lake City, Utah, 1994. október 6.

¹⁸² Goodbody – Meacher – Riordan: *Nature and Environment in Modern German Literature: Theory, Method, Practice*. <http://research.ncl.ac.uk/nemg/method.html>.

rendként felfogott természet például más elvek szerint szerveződik, mint a XVII. századi tudományos forradalmakat kísérő mechanisztikus felfogás vagy mint a természeti környezet mai, erőforrás alapú koncepciója.

A „bűnirodalom” ebben a megközelítésben nem az ökokritika egyik esetlegesnek tűnő területe – amennyiben esetleges volna abban az értelemben, hogy mint Robert Kern fogalmaz, „minden szöveg legalábbis potenciálisan környezeti vonatkozású [...] egyrészt abban az értelemben, hogy minden szöveg szó szerint vagy imaginatív módon térben helyezkedik el, másrészt abban az értelemben, hogy szerzőik – tudatosan vagy sem – beleírnak a szövegekbe az ehhez a térhez fűződő valamiféle viszonyt” (2007: 364.). Kevés detektívtörténetről mondható el ugyanakkor, hogy buelli értelemben „környezeti orientáltságú” (*environmentally oriented*) szöveg volna, amelyet Buell az alábbi négy jellemzővel ír le: a nem emberi környezet nem csupán háttér, hanem jelenlét, amely azt sugallja, hogy a természeti történelem magában foglalja az emberit; az emberi érdek nem az egyedüli jogos érdek; az ember környezet iránti felelőssége a szöveg etikai irányultságának részét képezi; a szövegben legalább implicite jelen van az inkább folyamatként, mint konstansként vagy adottként értett környezet fogalma (1995: 78.). Az alábbi elemzések – előrebocsátva – e jellemzők hiányára mutatnak rá: a „klasszikus” detektívtörténet a környezetet a bűn elleplezése, illetve megismerése kizárólagos érdekének rendeli alá mint annak eszközét, manipulálható közegét. Más szóval a környezet nem a buelli értelemben, de kitüntetett szerepet játszik. Ebben a vonatkozásban olvasható Száraz Miklós György *Az Ezüst Macska* című regénye a detektívtörténet ökokentrikus újraértelmezéseként.

Tág értelemben a „bűnirodalom” vizsgálata – a filozófiai gondolkodás 1970-es évektől jelentkező fejleményei tekintetében – lehetőséget nyújt az emberek közötti kapcsolatokon túl a természethez és szélesebb körben a környezethez fűződő emberi viszony etikai megközelítésére, illetve e megközelítés lehetőségeinek elemzésére is. Mint Roderick Frazier Nash kifejti, a nyugati etika csaknem két évezreden keresztül szinte kizárólag az embernek a többi emberrel és az istenségekkel szembeni viselkedésére összpontosított. A hagyományos erkölcsfilozófia kevés figyelmet fordított a természettel való emberi kapcsolatra, illetve – mint Descartes – elvitatta az állatoktól és a természeti elemektől a morális státust. A XX. század közepéig a környezeti etika egyenesen elképzelhetetlen volt a filozófiai gondolkodás tárgyaként. Az emberi tevékenységek által előidézett ökológiai veszélyeztetettségre és általában a környezetre fokozott mértékben fordított figyelemmel együtt új terület bontakozott

ki, a környezetfilozófia, amelynek „az 1970-es években való megjelenése az etikaelmélet legszélesebb körű kiterjesztését jelenti a gondolkodás történetében” (Nash 1989: 122.). E gondolkodásbeli változás egyik legismertebb példája a James Lovelock által képviselt Gaia-hipotézis, amelynek nevét Lovelock barátja, William Golding adta. Ennek keretében a Föld élő organizmusként és mint ilyen, önszabályozó rendszerként nyer értelmezést. A koncepció ezáltal össze tudja kapcsolni az ökológiát az etikával, hiszen a többi faj a partnerünk, az önszabályozás folyamatában pedig az élettelen részek is fontosak (Buell 1995: 201.). Garrard úgy véli, mivel Gaia ebben a felfogásban dinamikus és nem stabil harmóniát sugall, a metafora lehetővé teszi, hogy egyszerre legyen a globális környezeti tudatosság és a tisztelet tárgya (2004: 173–174.).

A filozófiai gondolkodásban zajló fejleményeket szem előtt tartva fontos belátásokat kínál az az elsődleges kérdés, hogy mit követ el a *térben* a bűnt elkövető és másfelől az azt megismerő ember. A drámai műnem – hiszen, mint Arisztotelész írja, a drámák „cselekvőket és valamit tevőket utánoznak” (1997: 25.) – figyelemre méltó lehetőségeket nyújt a téralakulatok és az abban cselekvő, gyilkosságot elkövető ember közötti interakció nyomon követésére. A szereplő és környezetének kapcsolata kiélezetten jelentkezik, jelentkezhet a drámai akciókban.

A három elemzett drámában (William Shakespeare: *Macbeth*, Hamvai Kornél: *Kitty Flynn*, Térey János: *A Nibelung-lakópark*) a tér fogalmát és a drámai szereplők alakító tevékenységeit vizsgálom. Ezek az elemzések így fontos pontokon egészítik ki és árnyalják a kérdés másik oldalának, a tér és a megismerő ember közötti interakciónak Barsi Ödön, Havas Zsigmond, Nagy József, Orczy Emma bárónő (Baroness Emmuska Orczy) és Száraz Miklós György műveiben való nyomon követését. A detektívtörténet műfajának episztemológiai érdekeltisége ebben az összefüggésben különös figyelmet érdemel: az ember környezethez fűződő viszonya ugyanis a múltat megismerni kívánó ember és a múltbeli esemény nyomait, „lenyomatait” őrző környezet kapcsolataként fogalmazódik meg.

„A Természetre mért törés”

William Shakespeare: *Macbeth*

Shakespeare *Macbeth* című drámája alapvető kérdéseket vet fel bűn és tér kapcsolata, a drámai szereplők alakító tevékenységei és az őket megképző-működtető mechanizmusok tekintetében. Gabriel Egan szerint *Macbeth* azt a fontos kérdést veti fel, hogy a Föld miként viszonyul a főszereplő tetteihez (2006: 82.). Előrebocsátva: a természet reprezentálja a világrend elleni bűnt, a gyilkosságot, és elutasítja, hogy Macbeth értelemadó központ legyen. Az elemzés, melynek az ökokritikai megközelítés kitüntetett rétegét alkotja, mind a természet, mind a város és általában a tér mint az ember cselekvési közegének konstrukcióját vizsgálja – azt az elsődleges kérdést, hogy mit követ el a térben a bűnt elkövető ember.

Ken Warriner és Richard Conviser kínál fogalmi keretet – kifejezésekkel élve – a „rend paradigmáinak” (mint emberi konstrukciók) vizsgálatához, melyben a térkonceptiók az ember alakító műveleteivel kapcsolódnak össze. Eszerint a preindusztriális felfogás a rend kozmológiai, az indusztriális felfogás az instrumentális és racionális, a posztmodern pedig a rend egyéni fogalmainak koncepcióját érvényesíti (idézi Ellin 1999: 283.). Warriner és Conviser invenciózus kérdése nyomán belátható, hogy a „rend” paradigmái érintkeznek az ökokritikai és az olvasásméleti szempontokat is érvényesítő, például Hans Blumenberg által a világ olvashatóságáról írott könyvében (*Die Lesbarkeit der Welt*) kifejtett paradigmákkal.

Shakespeare kora átmeneti időszak, amikor az ipari forradalom szédületes sebességgel fokozódó termelését alátámasztotta és támogatta a természetnek egy új, a XVII. század második felében kibontakozó, a Föld végtelenségén, egy mechanisztikus modellen alapuló felfogása. Az arisztotelészi szemlélet, amely szerint a világ él, és a tárgyak természetes állapota a mozgás, Shakespeare drámáiban konfliktusba kerül a newtoni inerciával és a Föld eszközszerű elgondolásával. A *Macbeth*ben nem az a későbbi, az 1750-es évektől az 1880-as évekig (az első ipari forradalomig) a városnak a természet jegyében zajló interpretációját meghatározó kérdés áll előtérben, hogy az építészetet miként legitimálja a természet (Ellin 1999: 267–269.), hanem hogy a természet miként „jeleníti meg” a világrendet.

E kérdéshez szorosan kapcsolódik, miként, milyen dramaturgiai elvek szerint alkotja meg a *Macbeth* a szereplőhöz rendelt törekvést, sőt – és ezzel kell a gondolatmenetet kezdeni – a „törekvést” mint a drámai szereplő működésének mechanizmusát. Nyusztay Iván szerint hagyományosan „a kérdésre, »kicsoda Hamlet?«, »ki az a Prométheusz?«, minden esetben

tettekre történő konkrét hivatkozásokkal felelünk. Meghatározzuk a vélt cselekedet origópontját, irányát, célját, értelmét. Egész cselekvéseméletet vázolunk fel, identitásképző erőként definiálva a hős misszióját” (2005: 601.). A *Macbeth*ben ez az identitásképző erő fokozottan érvényesül. James L. Calderwood dekonstruktív irányultságú értelmezése például precízen nyomon követi a királyi trón mint végső jelölt eléréséért folytatott küzdelemben a jelölők mozgását, a „transzcendentális” jelölt identitásképző erejét érvényesítve (1986: 39–59.). Calderwood azt vizsgálja, hogy a boszorkányok jóslatai és Macbeth „szörnyű sugallata” a jelen szegénységét és a jövő viszonylagos gazdagságát veszik alapul, amely gazdagságtól a jelen „elkülönböződik”. A jelentés elhalasztódását már Macbeth és a boszorkányok első találkozásakor a harmadik boszorkány üdvözlése is explicit módon kijelenti. Azt sugallja ugyanis, hogy a jelen hiányos, elégtelen a jövőhöz képest: „All hail Macbeth, that shalt be King hereafter”. („Üdv, Macbeth, üdv! Végül király leszel!”. I. 3. A magyar fordítás „végül” szava ezt nem adja vissza. A *hereafter* jelentése: ‘ezután’.) A jóslat kiszélesíti a jelölő és a jelölt közötti hasadékot, hézagot. Ez arra készíti Macbethet, hogy a jövőt jelenné kívánja tenni. A boszorkányok megszólításaiiban említett első két cím (Glamis és Cawdor thánja) közti távolság Ross üzenetével nyomban elenyésczik, de Macbeth máris érzi a tulajdonképpen ekkor keletkező hiányt. A kiegészítés tehát paradox módon hiányérzetet szül, ő pedig Duncan meggyilkolásával akarja az általa jóslatként felfogott köszöntés mihamarabbi megvalósulását kierőszakolni, a jóslat és a királyság közötti szakadékot kitörölni. Ezzel éppen szakadékot teremt, miközben újabb és újabb gyilkosságaival a hézag megszüntetését célozza. Duncan meggyilkolását fontolgatva „If it were done” („Volna csak meg”) kezdetű monológjában a tett teljességére és véglegességére vágyik. A tett végbemegy, de nem tűnik egészen a múltba, mindegyik befejezetlen, hiányos marad, és minden arra irányuló törekvése, hogy egy korábbi tettét helyrehozza, csak annak elégtelenségét hangsúlyozza, míg a jelentés össze nem omlik.

A „végső jelölt” elérésére való törekvéssel szinte szimmetrikusan rögzített jelentést, illetve a kozmológiai rendet érvényesíti a természet. Dramaturgiailag a világrend egyetemességigényével állítható párhuzamba a mindvégig erőteljes benyomás, mintha láthatatlan kéz időzítené a történeteket. A boszorkányok előre tudnak Macbeth megjelenéséről, majd a jóslatok elhangzását követően érkezik a próféciaik részleges beteljesülésének híre. Duncan meggyilkolása előtt megszólal a rekedt holló, utána a bagoly rikolt: férjére várva ezt hallja Lady Macbeth. Más természeti jelenségek a szereplők értelmezése szerint szokatlanok, kirívóak. Ezért, állítja Lennox még Duncan holttestének

megtalálása előtt, valami „borzasztó” dolog történt: a szélben „rettentő jóslat üvöltötte, hogy / Vad pusztulást és zavart kelt ki a / Fájdalmas idő” (II. 5.). Macbeth szerint Duncan sebe olyan volt, mint „breach in Nature” (II.3.; a Természetben üttört rés).¹⁸³ A II. felvonás 4. színében egy névtelen öregember és Ross arról beszélnek, hogy óriási vihar volt, a nappal éjszakává vált, Duncan lovai megvadultak és megették egymást. Mindez, mondja az öreg, természetellenes, akár a tett, amely végbement – bár érdekes módon ezeket az eseményeket beszélgetésükben az „azt beszélük” retorikájával mint híreket eltávolítják. Az erkölcsi törvények megsértése egyúttal a természet rendjének megsértése is – és viszont: a természet megjeleníti a Duncan élete ellen elkövetett bűnt, mégpedig *szokatlan* események révén, s végül a természet rendjében bekövetkező, „zavarként”, „anomáliaként” azonosított mozzanat okaként az emberi bűn határozódik meg. A kozmológiai rend érvényesítéséhez kapcsolódik az is, hogy a kapusjelenet tanúsága szerint Macbeth már itt, a földön a poklot éli meg.¹⁸⁴

Amikor Macbeth magához ragadja a jogot, hogy a király személyéről döntsön, ez „természet” elleni véték, hiszen a reneszánsz létértelmezés szerint az ember helyét az Isten által kialakított, az Univerzum egészét magában foglaló „létezők nagy láncolata” („Great Chain of Being”) határozza meg. Macbeth viszont „létrává” alakítja a „láncot”, erre utal a „vaulting ambition” kifejezés, amely az ambíciót az ugrás mozdulatával kapcsolja össze. A *scala naturae* koncepciója a világegyetem szigorú hierarchikus rendjét írja elő. Legfelső pontján Isten áll, alatta az angyalok. Minden osztály tovább bontható: az embereknél legfelül a király áll, őt követik az arisztokraták, a nemesség, majd a parasztság. A királyok „Isten akaratából” történő megkoronázása ezt a szemléletet tükrözi. Amikor a tháni kinevezés előjátékká válik, ami *után* a királyság következik, Macbeth királyságfogalma megváltozik: a jóslatokkal már nem az a politikai (mert királyi) vagy szakrális (mert isteni, krisztusi konnotációkkal felruházott) fensőbbiség, akit szolgál, hanem a *következő cím*, amelyet megkap. A boszorkányok a megszólítások egymásutánjában fokozatokat alakítanak ki, de a *scala naturae* a teljesség, a folytonosság és a fokozatosság elvein alapszik, az azokból való feljebb lépés lehetősége nélkül (kivétel lehet talán az alkímia). Duncan meggyilkolásával Macbeth a király – mert Isten akaratából azzá lett – szentségét és *ezzel* a világrendet egyszerre

¹⁸³ Szabó Lőrinc fordításából ez a rész hiányzik.

¹⁸⁴ A *Macbeth*-tel párhuzamokat mutató *The Harrowing of Hell* című mirákulum a poklot kapus őrizte várként jelentette meg, ahová Krisztus a feltámadás előtt elment, hogy Lucifertől a pátriárkák és a próféták lelkének elengedését követelje. A *Macbeth*-ben így a pokol szimbolikusan helyszíniként és lelkiállapotként is megjelenik (Knight 1994: 152.).

sérti meg.¹⁸⁵ A rögzített pozíció ugyanakkor szélesebb körben mutatkozik meg *problémaként*, hiszen a dráma elején Duncan a lojális arisztokrácia segítségével lázadást győz le. Macbeth királygyilkossága előtt tehát már megnyilvánul a renddel és a királyi kormányzással szembeni fenyegetés (vö. Davidson 2000: 185.). Mind a lázadás, mind a gyilkosság a legitimitás és ezzel a bizonytalanság, visszaélés kérdését veti fel, hiszen Macbethnek nem sikerül megteremtenie a rendet: társadalmi szinten ezt a problémát, a közösségben bekövetkező megosztottságot jeleníti meg az első királyi vacsora. Ennek az új király vendégszeretétét kellene demonstrálnia, de az egység atmoszférájában kezdődő vacsora kölcsönös gyanakvással, félelemmel és az ételek el nem fogyasztásával ér véget. Mivel az itt megjelenő lordok az állam egészét képviselik, ez előrevetíti az országban bekövetkező zavart.

A király két testéről szóló elmélet szerint az elsőszülött fiú öröklése ötvözi a fizikai és a politikai testi öröklést. A kétféle test ugyanis a koronázás aktusában találkozik – de nem Macbethében, hiszen ő megszakítja, illetve meg akarja szakítani a királyság politikai és szakrális folyamatosságát. Az ő királyságának ez a megszakítás volna a feltétele. Másrészt viszont meg kellene teremtenie az őt követő folytonosságot, azonban, fia nem lévén, és mivel „szervetlenül” lett Duncan utódja, őutána sem jöhet létre organikus folytonosság. Duncan és Banquo leszármazottait viszont nem sikerül egészen elpusztítania. Gabriel Egan szerint a mű egyik legfőbb ellentéte Macbeth személyesen kivívott, de tovább nem adható eredménye és másfelől Banquo nem saját maga által elnyert, de fiaiban „örökké” továbbadandó sikere között bontakozik ki (2006: 85.). Macbeth és felesége ezt a „szervesen” növekedő családi vonalat akarja a „tövénel” elmetszeni. Az ökológiai és politikafilozófiai értelemben egyaránt értelmezhető Természet, illetve dramaturgiailag a „fátum” azonban elkerülhetetlenséget érvényesít, amely törekvésüket aláássa. Macbeth tette *természetellenes*. Az állam testében eluralkodó betegség forrása lesz, olyannyira, hogy az egészség csak Skócia határain túlról érkezhetsz, Angliából (Davidson 2000: 193.). Megszakítás és folyamatosság feszültsége pedig nem csupán Macbeth királyságában, hanem Malcolm trónra kerülésekor is megmutatkozik. Mint Calderwood rámutat, Macbeth véres uralma nem „közjáték”, amelyet béke előz meg és

¹⁸⁵ A *scala naturae* elveivel is összefüggésben a korabeli politikai gondolkodás egyik irányvonala egyenesen azt hirdette – többek között a *Homily Against Disobedience and Wilful Rebellion* című, 1570-es iratban –, hogy a lázadás mindig, szükségképpen jogtalan. Az alattvalóknak el kell tűnniük az uralkodó által elkövetett rosszat, imádkozva az uralkodó megtéréséért. A doktrína legmerevebb formájában egyenesen azt hirdette, hogy az uralkodónak a halálát még csak elképzelni is árusítás, bűn. A korabeli gondolkodásban a lázadás természetellenes, akárcsak a testben zajló belső harc, hiszen az állam is organikus képződmény. A *Homily Against Disobedience* egyenesen azt állította: az, hogy az alattvaló megítélje uralkodóját, éppolyan „istentelenség”, mint hogy a láb ítélje meg a fejet (Davidson 2000: 192.).

követ, hanem egy véget nem érő folyamat része, amelyben minden beteljesülés hiányt szül, miközben megfigyelhetők kifejezetten a lezárásra irányuló törekvések (1986: 11–12., 39–41.). Malcolm eltörli ugyan a thán rangot, és az „earl”-t (gróf) vezeti be, hogy megakadályozza, a megölt Macbeth címeit bárki magára vegye, mint ahogyan Macbeth mindhárom (Glamis, Cawdor thánja, király) esetben meghaltak címét öltötte fel. Ugyanakkor a Malcolm által használt „planting” kifejezés Duncan Macbeth kinevezésekor mondott szavát idézi. Így Malcolm mégis ahhoz a címadáshoz tér vissza, ahonnan Macbeth jelentéskeresése eredt. Amikor Macduff a mű végén belép Macbeth fejével, az Macbeth nagyon hasonló, az ellenfél lefejezésének I. felvonásbeli gesztusát idézi.

Megszakítás és folytonosság fenti gondolatmenete szorosan összefügg a mű környezetképével, illetve Gabriel Egan meglátása szerint a mű az iránti érdeklődésével, hogy mi a közös az emberek és a növények között, s főként, miben különböznek (2006: 84.). Duncan Macbeth kinevezésekor a „plántállak” kifejezést használja, de éppen ez a kertmetafora irányítja arra a figyelmet – felidézve a kertművelés és a kormányzás közötti korabeli analógiát –, hogy Duncan gondatlan kertész, vagy legalábbis téved a gyomok megkülönböztetésében. Az ültetés önmagában „kevés”, ha a kertész nem gondoskodik a növényeket veszélyeztető gyomok kiirtásáról, ami a korban elterjedt metafora a rendet, a jó kormányzást veszélyeztető erők kiküszöbölésére. „[A] jó uralkodó olyan, mint a kertjéről gondoskodó ember. A szakértő szem és kéz pontosan tudja, mikor és hol kell metszeni, melyik gyomot kell kihúzni, és könyörtelenül végrehajtja a megfelelő mozdulatot a megfelelő időben. [...] Ha ezt elmulasztja, maga látja kárát, és előbb-utóbb új kertészre lesz szükség” – írja kertművelés és kormányzás gyakori párhuzamáról Horgas Judit (2005: 28.). Ez ambivalenssé teszi Duncan alakját. Ha Macbeth stratégiája a megszakítás/metszés, szemben a Természet elkerülhetetlen növekedésével, akkor másfelől Duncan plántálási törekvéseinek kudarcában az ültetés-nevelés szándékával a Természet esetlegessége helyezkedik szembe (vö. Egan 2006: 85.). Duncan tehát bár másik irányból, de Macbethhez hasonlóan szintén a növekedési folyamatok uralására törekszik. Erre a dráma szövegiségében a Banquóval való szembeállítás hívja fel a figyelmet. Banquo ugyanis a jövőbe látásról mint organikus jellegű folyamatról szól a boszorkányokhoz: „Ha csakugyan beláttok az idő / Vetésébe, hogy mely mag nő s melyik vész” (I. 3.).¹⁸⁶ Duncan azonban Macbethhez szólva a természetes növekedés királyi gondviselését helyezi előtérbe: „Jöjj hát szívemre, / Ide plántáltalak, s gondolni foglak,

hogy gazdagon virulj” (I. 4.). Banquo az időre hagyja, melyik mag nő, elismerve a Természet elkerülhetetlen-esetleges folyamatait, Duncan azonban a növekedés érvényesítését éppúgy önmagának követeli, ahogyan Macbeth a metszését. A kertművelést konnotáló plántáláshoz hasonlóan a fa is kétirányú értelmezést enged meg. Macbethet nem nevezi ugyan fának Duncan, csak növekedésének elősegítéséről szól,¹⁸⁷ azonban Macduff gyermekeinek meggyilkolása után Macbethet fának mondja a szöveg („ripe for shaking”), amelyet, ha megráznak, elpusztul. A fa, kitéve a véletlen szeleknek, viharoknak, a reneszánsz korban az esetlegesség jelképe is lehetett (Davidson 2000: 186.).

Ha Duncan nem gondoskodik a visszametszésről, Macbeth „metsz” (előbb Macdonwald fejét, aztán Duncanét, majd Macduff utódait), hiszen a megszakítás az ő stratégiája.¹⁸⁸ A szöveg pedig hangsúlyozza a tett borzalmát, a „metszés” drasztikumát: Duncan öreg, jóindulatú ember, Macbeth rokona, királya és vendége egyszerre, és álmában gyilkolja meg. G. Wilson Knight 1930-as, klasszikussá vált elemzésében egyenesen azt írja, borzasztóbb gonoszított nem is lehetne kitalálni (1972: 169.). Macbeth azonban nem plántál, ahogyan Lady Macbeth nem szoptat – ez rámutat arra, hogy az emberi növekedés, a plántálás és a metszés kettőssége az egyén mellett a családra, tágabban a közösségre is vonatkozik. Macbeth mindenkit kiirt, aki gátolhatja uralkodását. Ha viszont mindent kiirt, az a kert helyett pusztát és csatát eredményez, amilyennel a dráma kezdődött. A szöveg több helyen a pusztaságot társítja Macbethtel. Utódjának hiánya örli: „Meddő koronát tettek a fejemre, / És száraz jogart markomba, hogy / Aztán kicsavarja egy idegen kéz, / Idegen, nem a sarjam!” (III. 1.). Az angol szövegben „fruitless crown”, gyümölcsöt nem termő korona szerepel, míg Banquo fiai, a jóslat szerint a jövő királyai: „seeds”, azaz magvak. És ami félelmet kelt Macbethben Duncan iránt: „his royalty of Nature” – a Természet fensége. Macbethet tehát több szinten, több értelemben állítja szembe a dráma a Természettel. A *scala naturae*, a király két teste és a természetkép egymást megerősítve működnek a drámában.

A kozmológiai, keresztény világrendet képviselik a boszorkányok is, akik elhithetiek ugyan a jövő feltárását, de e feltárás a mű világképe szerint nem lehet más, mint a világrend és

¹⁸⁶ Az angol szövegben: „If you can look into the seeds of time / And say which grain will grow and which will not” (I. 3.)

¹⁸⁷ „I have begun to plant thee, and will labour / To make thee full of growing” (I. 4.)

¹⁸⁸ Ez a különbség Duncan és Macbeth között már a környezetről adott leírásokban is megnyilvánul. Amikor például Duncan megérkezik az invernessi kastélyba, felüdülést remélve így szól: „Milyen szép a vár fekvése! A szél / Édesen-üdén hizeleg megenyhült / Érzékeinknek” (I.6.). Lady Macbeth viszont ebben a kastélyban a halált és nem az édes szél hízélgését érzi: „Maga a holló is rekedt, / Mely falaim közé károglja Duncan / Végzetes útját” (I.5.).

az annak való alávetettség elismerése. Amikor Macbeth meg akarja ismerni a jövőt, ez egyúttal annak és végső soron a jelentésadásnak az uralása volna, ami azonban a dráma világképe szerint bukást jelent. A jóslatok értelmezésekor magát jelentésadó instanciaként tételezi. Nem véletlenül mondja Hecate a boszorkányoknak a katlanjelenet előtt, hogy a bizonyosság („security”) lesz legnagyobb ellensége. Macbeth úgy alkotja meg pozícióját, hogy ő ad jelentést a szülésnek, az erdőnek, míg bukásában a világrend a maga jelentését teljesíti ki, ahonnan a jóslatok utólag „kétértelműeknek” mondhatók, de nem „hamisnak”. Jelentéses módon Shakespeare az erdőt választotta, hiszen a korabeli gondolkodásban eleve kétarcú jelenség: a város határain túl húzódó tér, amely elrejtí Istent, ahol nem érvényesül a törvény, ahol bármi megtörténhet (vö. Horgas 2005: 37–40.).

Macbeth és a Természet viszonyában oly módon bontakoztat ki a szöveg sajátos paradoxont, hogy míg a természetfölötti lényeknek vélt Vészbanyák jövőbe látását fenntartja, a boszorkányok jóslatainak értelmezésében megrendíthetetlen meggyőződése: minden embert anya szült, és az erdők nem mozdulhatnak el. Azaz olyan természeti folyamatokként definiálja ezeket, amelyekbe nem avatkozhat be ember: „Ki toboroz erdőket? Hol a fa, / Amely kilép a földből?” (IV. 1.)¹⁸⁹ Márpedig éppen az emberi beavatkozás ad új értelmezési kontextust ezeknek a folyamatoknak, hasonlóan a növekedés duncani és macbethi „manipulálásához”. Ha a fa nem is képes arra, hogy kilépjen a földből, az ember használhat ágakat álcaként, ami messziről erdőnek látszik. Macbeth Természethez fűződő viszonya tehát módosul: a gyilkosságban „rést üt” a Természeten, hogy elpusztítsa a célját gátló embereket; a jóslatok esetében pedig a Természet elsőbbségében hisz, amely mentes az emberi beavatkozás, cselekvés lehetőségétől. Úgy fogja fel életét, hogy haszonbérletbe kapta a Természtől („our high-plac’d Macbeth / Shall live the lease of Nature”; IV. 1.), holott az általa elkövetett gyilkosságok cáfolják ezt leginkább.

A boszorkányok olyan szövegeket teremtenek, az applikáció mozzanatára helyezve a hangsúlyt, amelyek az értelmezésben megkövetelik a kontextus meghatározását. Szövegeik interpretációs lehetőségei hasonlóan „képlékenyek”, mint ahogyan ők is „differenciálatlanok”: egyformán beszélnek, cselekednek és néznek ki, nemtelenelek, sőt képesek semmivé válni. A „kétértelműség” a jóslatok esetében nem jelentések közötti választást jelent, hiszen ez a végkifejletig fel sem merül, hanem szavak kontextusának meghatározatlanságát, a „nyelvi játékban” való együtt nem működést, kijátszást (a császármetszés anya általi szülésnek

„tekintendő-e”, az ágakat vivő katonák erdőt „alkotnak-e”). Ez már a nyitó színben felmerül a „Fair is foul and foul is fair” ismételt mondatában. A magyar fordítás („Szép a rút és rút a szép”) nem tudja érzékeltetni azt a problémát, hogy a *fair* szó jelenthet ’szép’-et és ’jó’-t is, a *foul* ’csúnya’-t és ’rossz’-at is, a kontextus pedig a későbbi jóslatokhoz hasonlóan meghatározatlan marad, illetve ez esetben a két jelentés egyszerre lehet jelen. A dráma végén a jóslatok újraértelmezésekor bevonódik egy-egy körülmény, amely „nem jellemző” az adott szavak – Terestyéni Tamás kifejezésével élve (1981: 3.) – „konvencionális” használatára, és érvényteleníti azok macbethi „konvencionális” értését. Ez az értelmezésben – visszamenőleg! – „kétértelműséget” teremt, és így különösen alkalmas arra, hogy a „fátum” értelemadó elsőbbségét mind nyelvilleg, mind dramaturgiailag demonstrálja. Macbeth számára a jóslat értelmezése nem jelentések, hanem jelentésadók közti választásként merül fel. A világrendnek való alárendeltség dramaturgiai kérdése a szövegértelmezés „végső” instanciájának problémájában nyelvi kérdésként fogalmazódik újra. Ez végső soron annak tudatát erősíti meg, hogy az ember beírottsága a természet kozmológiai rendjébe megfellebbezhetetlen.

Amikor „természetről” beszélünk Duncan meggyilkolása kapcsán, miről is van szó? Viharról, a Földről (földrengésről), a Napról, bagolyról, lovakról – ezek szokatlan magatartásáról. Vagyis a dráma cselekvő természetet alkot, amelynek szokatlan viselkedése bajt *jelent*. A természet Duncan halálának éjjelén, mondja Lennox, „unruly” volt, azaz nehezen kezelhető vagy irányítható. Engedetlensége azonban a bűnt vele szemben is elkövető ember engedetlenségéből fakad. A természet elleni gyilkosságnak Macbeth is tudatában van, amikor tette előtt azt mondja, „Nature seems dead” – azaz halottnak tűnik. Ezért siránkozik („lamentings”) a természet, halálsikolyokat hallat, jósol, mégpedig a beszéd fonetikai vagy szupraszegmentális jegyeire utaló kiejtéssel vagy hangsúllyal (ezt a két jelentést hordozza az *accent* szó; „prophesying, with accents terrible”; II. 3.). A legérdekesebb mozzanat azonban az, hogy jóslatai kapcsán nem merül fel az értelmezés kérdésessége. Sőt amikor Macduff megjelenik, immár felfedezve Duncan holttestét, azt mondja, „Confusion now hath made his masterpiece” („Megalkotta remekművét a rontás!”; II. 5.), azt a szót használva, amit Lennox szerint az éjszaka megjósolt: „confus’d events”. A természet „jóslatai” tehát alapvetően másként viselkednek, mint a boszorkányokéi, mert megjelenítik a bűn okozta zavart, és nem jövendölnek.

¹⁸⁹ Az angol szövegben egyenesen az olvasható, ki parancsolhat rá a fára, hogy gyökerét eloldja a földből: „Who can impress the forest, bid the tree / Unfix his earth-bound root?” (IV. 1.)

A természet a kozmológiai világrend és ezzel a morális különbségtételek érvényesítője. Ezzel állítja szembe a dráma mind a pusztaságot, mind a csatateret, mind a vár szobáját, ahol Macbeth meggyilkolja Duncant, mind a boszorkányok barlangját. Ezek a dráma cselekményének terei. A „pusztaság” és a csatater Forres közelében található, de a boszorkányok első találkozásukkor a *heath* szót használják, ami nagy kiterjedésű, megműveletlen, vadon növő fűvel vagy apró növényekkel borított tér. A rendezői utasítás ezzel a meghatározatlansággal – hiszen a következő jelenetben *van* földrajzi megjelölés – elszakítja a Vészbanyákat a dráma földrajzi-történelmi-politikai meghatározottságaitól. A pusztá határvidék, határán a természetfölttinek, a „létezők nagy láncolatának”, a királyi székhelynek. A pusztá *közelében* van Forresnek, nem a helyét határozva meg, hanem olyan pontot jelölve meg, amelyhez képest mellékes, kiegészítő. A pusztá, a csatater és a vár egyaránt a morális „differenciálatlanság”, a különbségtételek felfüggesztésének tere. A szöveg érzékenyen játssza ki egymás ellenében a megalkotott kategóriákat. A csata, bár a százados szembeállítja a „hős” Macbethet és a „lázadó” Macdonwaldot, mégsem stabilizálja az értékeket, hanem kifordulásukhoz vezet. A mindenkit beborító vér és a Duncan által tett kinevezés egyaránt differenciálatlanná tesz. A barlang pedig, a katlanban összedobált testrészek mellett, a jóslatokban az értelmezői kontextus meghatározatlanságával szembesít. A dráma Skóciája részben pusztá, ahol csata, árulás és gyilkosság zajlik, részben vár – erődítmény: az egyik Duncan menedéke a csata előtt, a másik Macbeth otthona, ahol Duncan vendég. Mindkét téralakulat az ellenséges fenyegetettség ellenében működik. A lázadás jegyében zajló csatában és a gyilkosságban egymás mellett fogalmazódik meg a hatalom megszerzésének és birtoklásának kérdése az állam és az egyén vonatkozásában. Mindez szorosan összefügg az E. M. Tillyard által „Erzsébet-kori világkép”-nek nevezett modellel, amelynek középponti eleme a bolygók, a társadalmi viszonyok és az emberi biológia közötti összefüggések rendszere (Egan 2006: 25.).

Greg Garrard hívja fel a figyelmet arra, hogy a *constructionism* az ökokritika számára kihívást jelent, hiszen a „természet” egyszerre társadalmilag, kulturálisan megalkotott, amely „szöveggént” olvasható, és másfelől tárgyi realitás – a *gender* és a *sex* különbségtételéhez hasonlóan. Garrard ugyanakkor rámutat arra a veszélyre, hogy az elemzésben a kulturális konstrukció értéktelítette válhat az ökológiai-biológiai kategóriával szemben (2004: 9–10.). Márpedig Lawrence Buell elhíresült megállapítása szerint a (természeti és az ember építette) fizikai környezet alakítja a kultúrákat, azok pedig alakítják a környezetet (idézi Garrard 2004:

10.). Robert Kern hasonló szellemben arra a jelenségre mutat rá, hogy „a természet irodalmi reprezentációit [...] formális, szimbolikus vagy ideológiai jegyei alapján közelítették meg és értelmezték” a XX. században, „a neki tulajdonított fogalmi jelentés” alapján: „Gyakran ugyanis egyenesen félresöprik az olvasott szövegbeli táj vagy környezet szó szerinti valóságát azáltal, hogy lemondanak erről a valóságról, textuális konstrukcióként vagy hatásként értelmezve azt, és inkább arra helyezik a hangsúlyt, hogy az milyen jelentést kódol.” (2007: 362–363.)

Az urbanisztikai kutatások hatására, különösen az 1960-as évektől vált a szöveg a város (és a kultúra) domináns metaforájává, ennek nyomán terjedtek el a tér összefüggésében a diskurzus, olvashatóság, narratíva, értelmező közösség fogalmak. Kevin Lynch úttörő jelentőségű munkája, a *The Image of the City* című könyve (1960) nagy befolyással volt a város mint sokjelentésű, különbözőképpen befogadott „partitúra” felfogására, a recepcióesztétikai, olvasáselméleti kutatásoktól korántsem függetlenül. Lynch szerint az emberek öt alapvető jegy mentén értelmezik a város terét,¹⁹⁰ ahol Roland Barthes kódfogalmára gondolhatunk. A tér „partitúrajellegű” megközelítése szorosan összefügg társadalmi, gazdasági, ipari és ezek nyomán szerkezeti változásokkal is. Ezek következtében a város, a peremvidék/külkerület és a vidék közötti határvonalak elmosódottakká váltak. Az urbanisztikai kutatásokra nagy hatást gyakorolt a dekonstruktív szövegelfogás: a város textusát múltbeli szövegek összjátékaként kezdték vizsgálni. A város–vidék és másrészt a város–természet bináris oppozícióit sem hagyták ezek a változások érintetlenül, kijátszva a város középpontként való működésének hagyományos elgondolását. Ebben a tekintetben jelentéssé válhat, hogy Jacques Derrida 1967-ben közzétett *L'écriture et la différence* és *De la grammatologie* című művei előtt mindössze két évvel, 1965-ben jelent meg Christopher Alexander *A City is not a Tree* című írása, amely a tér vonatkozásában támadja a hierarchikus koncepciót. Az intertextuális szövegelfogás szintén hozzájárult a város diszkrét, körülhatárolható egységként való, a város gépi-mechanikai fogalmával összefüggő elgondolásának átalakulásához. A dekonstruktív szövegelfogás nyomán pedig a város olvasásában is meghatározóvá vált a posztmodern diskurzus elsődleges formájának tekinthető kollázs/montázs (vö. Ellin 1999: 280–282.).

¹⁹⁰ A Lynch által meghatározott öt jegy a következő: *path*/út: a mozgást irányítja, *edge*/él: az ember „világát” körülvevő határok, *district*/kerület: az egyes tevékenységek zónái, *node*/csomópont, *landmark*/határkö: tájékoztatósi pont.

Gabriel Egan a reneszánsz korát kiváltképpen fontosnak tartja, mert a „napjainknak” tulajdonított számos gondolat a természetről érdekes módon a Shakespeare-kori felfogásban mutat analógiákat. A XVIII. századi felvilágosodás „hiperracionalitásának” XX–XXI. századi felülvizsgálása adott esetben reneszánsz kori belátásokhoz vezet vissza, miközben a maihoz hasonló helyzetek múltbeli reprezentációi nyomán olyan ököpolitikai felismerésekre tehetünk szert, amelyek révén megérthetjük, miként alakultak ki a jelen körülményei. Korábban „naivnak” tűnő elgondolások, mint hogy a Föld él, és amit cselekszünk, az megváltoztatja az időjárást, különös módon napjainkban „igaznak” bizonyulnak. Ezért ma már nem is tűnik „szimbolikusnak”, hogy Macbeth gyilkosságát földrengés és a Nap elsötétülése követi.

A véres kofferfűl

A detektívrodalom ökokritikai megközelítése

A detektívtörténet ökokritikai megközelítését elsősorban az az alapvető kérdés teszi nélkülözhetetlenné és megvilágító erejűvé, hogy míg *A tömeg embere és az embertömeg* című fejezetben a krimi tere (elsősorban Walter Benjamin nyomán) a nagyváros kronotoposzával vált jellemezhetővé (összefoglalóan: az idegenség, átlátszatlanság és a véletlen, esetleges találkozások tereként), addig a műfaj jellegzetes vonulatában uralkodóan mondható az a narratív mintázat, miszerint egy embercsoport visszavonul (hajón, vonaton, nyaralni, szállodába, szigetre stb.) az olvashatatlansággal, az ember tömegben való „eltűnésével” fenyegető városból. Ember és környezete viszonyának harmóniáját vagy törését ugyanis e műfajban az olvashatatlanság határozza meg. A „kivonulás” pedig olyan „idilli” közeg felé irányul, amelynek „idillje” abban érhető tetten, ahogyan ember és környezet viszonya – a látás *camera obscura* modelljében (Crary) – „helyreállítható”, a kettő között harmónia teremthető, mégpedig az olvashatóvá tétel aktusában. Az olvashatóvá tétel igénye és lehetősége pedig – a város működése ellenében – kivezet az „átlátszatlansággal” fenyegető városból, mégpedig abba a toposzként is elhíresült, városi és természeti közegben egyaránt létrehozott „zárt” térbe, ahol a foucault-i értelemben vett felügyelet helyreállítható, és amelynek „mesterségességét” számos kritikus felróta.¹⁹¹ Ez a környezet – mint olvashatóvá tehető és tett tér – így a város

¹⁹¹ A műfaj kiemelkedő kritikus a Roger Caillois, aki *Le Roman policier* című írásában a világ többi részétől elválasztott helyszínről ír, valamint a műfaj szabályait tárgyalva kifejti, hogy azok miként szélesítik a távolságot a

idealizált és vágyott modelljévé válik megalkotásának folyamatában.¹⁹² A detektívtörténetben erőteljesen munkál ez a kettősség, amely Lawrence Buell észrevétele szerint a pasztorálban az ókortól kezdve érvényesül (1995: 31–36.). Éppen ez a detektívtörténetben benne rejlő, a pasztorállal rokonítható inherens kettősség kelti föl a várakozást, hogy a környezettel való, annak kortárs diskurzusaiban jellemzően törékenként konstituálódó kapcsolat e tekintetben is a műfaj új típusú módozatait eredményezi a kortársi irodalomban.

A detektívtörténet, ebben az összefüggésben a pasztorál egy újabb, XX. századi módozataként értelmezve, Leo Marx nyomán „összetett pasztorálként” (*complex pastoral*), pontosabban az „egyszerűről” az „összetett pasztorálra” történő ráébredés narratívájaként közelíthető meg. Marx a *The Machine in the Garden* című könyvében arról ír, hogy az amerikai *mainstream* kultúrát (a XIX. században) naiv kettős gondolkodás jellemezte, amely a politika által mindig támogatott technológiai-gazdasági fejlődéssel kapcsolatos szorongásokat a kimeríthetetlen természeti szépség eszképpista fantáziáival igyekezett enyhíteni (1964: 5–33.). Marx a technológia és a pásztori táj közötti ellentmondásokat felismerő, a „megzavart idill” trópusát működtető pasztorált nevezi „összetett pasztorálnak”. A detektívtörténetben ez a probléma abban a dimenzióban fogalmazódik meg, hogy a városból a visszavonulás olyan térből irányul kifelé, amely a vadon, a dzsungel, azaz végső soron az „első természet” olvashatatlanságával rokon fenyegetést hordoz. Megjegyzendő ugyanis, hogy a város képe mint dzsungel vagy vadon angolszász területen a kései viktoriánus kor újságírásában és szociológiai kutatásában (Charles Booth) már kanonikusnak számított (Buell 2001: 245.). A XVIII. század folyamán (jelentős részben a földrajzi felfedezések nyomán) fontos elmozdulás következik be a *vadon* fogalmában: egyre kevésbé balsejtelmeket keltő, sötét, veszélyes és elhagyott hely, hanem inkább a kaland, a felfedezés, egyszerre az öröm és a tisztelet tere. Az elmúlt mintegy száz évben még inkább értéktelített konnotációk kezdtek kapcsolódni hozzá,

detektívtörténet és a való élet között azáltal, hogy a krimi nem történet, hanem játék, megoldandó feladat (1983: 3.).

¹⁹² A modellszerűség, modellértékűség meghatározó mozzanata a detektívtörténet világának, amelyet jelentőssé tehet (például) Northrop Frye *novel és romance* közötti különbségtétele. A műfajról szólva gyakran definiálatlanul használt „mesterségesség” kifejezéssel ellentétben e megkülönböztetés nyomán a detektívtörténet úgy közelíthető meg, mint amely modellál, a modell pedig (tág értelemben) a próbatétel. Nyilasy Balázs Jókai-könyvében így ír a románcról: „A románc korántsem csupán kalandos-cselekményes elbeszélés, hanem az emberi erőnek a környezeti erővel szembeni érvényesítésének víziója, afirmatív, pozitív irodalmi elbeszélésmóddal, amely a vágyteljesülés jegyében jön létre. E pozitív műfaj (létértelmező látomás) megalkotásához nélkülözhetetlen az értelemadó redukció, a *modellszerűség*. A történeteket többnyire kaotikus bonyolultságukban megjelenítő regényhez képest a románc (bizonyos mértékig) föltétlenül modellál. A modell alapvető szerkezeti pillére a *próbatétel*. E próbatétel a hős oldaláról nézve a hőstett lehetőségét tartalmazza, s ezáltal a káoszról rend formálódik, grandiózus, erős lét, énazonosság, egotudatosság, értelmes, működőképes pszichikum jön létre.” (2005: 26.)

ahogyan megbecsülendő, védendő helyé vált, fenyegetés helyett általában a természeti világgal való emberi kapcsolatok forrásává – azzá a helyé, ahol találkozhatunk a természettel, s élvezhetjük azt (Rolston 1989: 118–143.). A városi tapasztalat vonatkozásában használt vadonmetafora azonban e földrajzi alakulat korábbi jelentését hordozza.¹⁹³

A kivonulás másrészt egy szűk, „vákuumszerű”, hangsúlyosan ember alkotta tér, az ún. „második természet”¹⁹⁴ felé irányul. Ez a „zárt” tér különálló világot képez, jellemzően átmeneti, felfüggesztett jellegű élethelyzetet teremt, és így erőteljesen érvényesíti két világ szembenállását. A büntény disszonanciát idéz elő benne. Az episztemológiai problémaként meghatározott bűn ugyanis a várossal összekapcsolt olvashatatlanság jelenségét hozza be a regények zárt terébe, arra kényszerítve a szereplőket, hogy elismerjék ettől a sajátos „pásztori álomtól” (Marx 1964: 15.) idegen valóság létezését, az olvashatatlanságként artikulálódó bűn jelenlétét. Ez zavarja meg az „egyszerű pasztorált” és idéz elő törést abban. A detektívtörténet világában jelentkező disszonancia feloldást sürget: lévén a bűn az olvashatatlanság (vö. E. A. Poe: *A tömeg embere*), az olvashatóvá tételt. A tér pedig fizikai, technikai és diskurzív értelemben egyaránt jelentéssé tehető „zársága” révén tudja garantálni a világ szabályos leképezését és így a *camera obscura* igazságigényét (Crary), lehetővé téve a detektív számára azt a metapozíciót, ahol a különféle diskurzusok összjátéka értelmezhető, és ahonnan a városi téralakulatra jellemző „átlátszatlanság” elhárítható. A város (és az ezzel érdekes módon összefüggésbe hozott természet) fenyegető aspektusa betör a térbe, de azt a műfaj „zárt” terekben küszöböli ki, amelyek a végtelen felfogható metszetét biztosítják: ez az „összetett pasztorálra” történő ráébredés. Olyan „vidékről” van szó, amely a város átlátszatlanságát teremti újra, ahol a nyomozás tere a gyűjtés, a büntény láthatóvá tett nyomai gyűjtésének a tere lesz. Különösen fontos ezért a kriminek a város mint kronotoposz összefüggésében való értelmezése, amennyiben a város „terében megformált tárgyak nem egy szubjektum számára otthont kínáló eredetnek [...], hanem megalkotottságuknak a nyomait viselik magukon,” ezért

¹⁹³ Kuthy Lajos *Hazai rejtelmek* című, 1846-os művének egy fontos szövegrészében az árva halász jellemzi így Márk úr, a csendőrbiztos tevékenységét: „E mozaikszemélyzet által úgy kezében tartá a fővárosi rablások *szövevényét*, mint Velence titkait a tizek tanácsa, s e bűnűzlet terén nem történek semmi, melynek részleteit ne ismerte, vagy sikeres nyomozására rövid és biztos útát ne tudott volna; mit persze nem akart. Százszemű rendszerét, ügyes utánlátó sürgéseivel, merész, akadálygyőző kivitellével folyvást *virágzatban* tudá tartani, de nem azért hogy lélekismeretének önérzetet adjon, hogy fizetése hivatalát betöltse, s a közbátorság irányában vállalt polgári hivatásnak megfelelően: hanem hogy aljas érdekét kedvező helyzetével palástolhassa; hogy a közhivatal alkalmával kereskedést üzzön, s a pártolt titkok *zavarában* bátran *halászhasson*.” [kíem. D. E.] (Kuthy 1900: I. 244.)

¹⁹⁴ Karl Marx kifejezése az emberi munka által „újrafeldolgozott”, átformált természetre, amelyet az „első természettel” állít szembe, de amelyek kölcsönösen egymásra is hatnak.

„a város a létmódját az emberi rekvizitumokban szemlélő szubjektum környezete lehet” (Eisemann 2001: 129.).

Az ember és környezete között az olvashatóvá tétel teremt „harmóniát”, amely a bűnre nem mint morális, hanem episztemológiai problémára, a térre pedig nem mint *térre*, hanem *szövegre* irányul. A krimi esetében a pasztorál újabb módozatával találkozunk, amely – látensen – kivezet a „városból”, mert érzékeli annak fenyegetését, de olyan térbe vezet, amelyben a város ebbéli fenyegetését a textualitásban hárítja el. „A fakticitás fenyegetésének elfojtása” (Buell 1995: 111.), a környezet mint az emberrel szembenálló „másik” diskurzív feloldódása figyelhető meg. A pasztorál felőli megközelítés – amelyet Wolfgang Iser egyenesen a fikcióképzés tematizálásaként ír le¹⁹⁵ – rávilágít a „klasszikus” krimi kapcsán olykor felpanaszolt, a például Raymond Chandler által kifejtett (és általában az amerikai *hard-boiled schoolra* legjellemzőbb) „vigyük ki az utcára” igényre. Chandler *The Simple Art of Murder*, először a *The Atlantic Monthly* 1944. decemberi számában megjelent írásának nyitó mondata szerint a regények (minden formájukban) mindig „realisztikusak” szándékoztak lenni (1992: 164.). Ilyen szerzőként illeti elismerő szavakkal Dashiell Hammettet, és ebből kiindulva bírálja a „sematikus” angol detektívtörténetet. Megítélése szerint Hammett „visszaadta a gyilkosságot azoknak, akik azt okkal követik el, és nem csak azért, hogy biztosítsák a hullát” (i.m. 180.). Chandler idézett kritikájának két kulcseleme, a „zárt” térből „vissza az utcára” és a *valódi* emberek hangsúlya Isernek a pasztorálról, a „fikcionalitás védjegyeként” meghatározott határátlépésről írt fontos mondatát idézheti fel:

Alapvető szerkezete két, egymástól éles határral elválasztott világot állít föl, mely határt csakis egy álarc fölvetélével lehet átlépni. Az álca lehetővé teszi, hogy mindazok, akik így leplezik kilétüket, eljuttassák azt, ami nem adatik meg nekik saját társadalmi-történeti világukban – melyből jöttek –, illetve azt, ami még a pásztorok művi világában – melybe átléptek – is lehetetlennek látszik. (2001: 16.)

Ebből a nézőpontból tehát az az igény szólal meg Chandlernél – aki az eredendő, elsődleges térként definiált „utcaról” való kivonulást összekapcsolja a „fikcionalitással” –, hogy a bűntényt vigyük vissza az „idillből” a városba, ahonnan az kivonult, és nézzünk szembe a város fenyegető olvashatatlanságával.

Amikor a visszavonulás hangsúlyosan ember alkotta tér, az ún. „második természet” felé irányul, fontos hozzátenni, hogy a műfajban a város fent vázolt fenyegető aspektusa összekapcsolódik az „első természet” hasonló fenyegetésével. Ezért válhat a város

¹⁹⁵ „A pásztorköltészetet talán az teszi egyedülállóvá, hogy megjeleníti a fikcióképzést, s ezzel az irodalmi fikcionalitás érzékelhetővé válik.” (Iser 2001: 47.)

„dzsungellé”. Ez a fenyegetés, amely a „klasszikus” krimiben az olvashatóság kérdésében jelentkezik, a környezet „természetes” és „ember építette” dimenziói közti megkülönböztetés alapja. Amikor tehát az embercsoport kivonul egy „zárt” térbe, nem az az inkább ezredvégi-ezredfordulás probléma tematizálódik, hogy a fizikai természetén végrehajtott emberi alakítások a két térreumot egyre megkülönböztethetlenebbé teszik, és így a voltaképpeni fizikai környezettel többé nem lehetséges a találkozás (Buell 2001: 3.); helyett az első természet folyamatosan támadja az ember irányította teret. A *támadás* szó fontos, hiszen az első természet ebben a műfajban az olvashatóságot fenyegető erő, illetve a tettes számára ezt a lehetőséget képes nyújtani. Így működik például – az angolszász nyelvterületen Baroness Emmuska Orczyként ismert, Tarnaörsön született, de Nagy-Britanniában felnövő és angol nyelven publikáló – Orczy Emma bárónő (*The Old Man in the Corner* című, magyarul *A rejtélyes sarok* címen megjelent kötetének) *A yorki rejtély* címet viselő történetében szereplő, sokat emlegetett lugas. Amikor a közismert bookmakert meggyilkolják, két gyanúsítottat állítanak bíróság elé: Lord Skelmertont, akinek a lóversenypálya közeli kertje végében szúrták le a férfit, valamint a szintén ott tartózkodó, állítása szerint csak a segélykiáltásra odasiető, de Skelmerton szerint a gyilkosságot elkövető Higginst. A szöveg két pontja rávilágít a kerthez társított két, a bűnüggyel kapcsolatban fenyegetőnek bizonyuló aspektusra: egyrészt „kertjei lenyulnak egészen a versenypályáig s át lehet látni onnan az egész pályát” (52.), másrészt – mint a „sarokban ülő ember” rámutat – a gyilkosság estéjén az alig néhány lépcsőfokkal magasabban fekvő lugas észrevétlenséget biztosít az elkövetőnek, a férjét a zsarolótól féltő és a két férfi vitáját kihallgató Lady Skelmertonnak:

Amint mondtam, egy női hang szólt le a lugas felől. Nos, ugyanazt csináltam, amit a rendőrségnek kellett volna megtennie, de amit szerencsésen elmulasztott. Elmentem oda, hogy a lóversenypálya felől megnézhessem azokat a lépcsőket, amiknek oly fontos szerepük van – szerintem – e bűncselekmény kiderítési lehetőségében. Mindössze egy tucatnyi, elég alacsony lépcső van ott. Tehát a lépcsőzet fölött bárhol is állt az illető, minden egyes szót jól hallhatott. (74.)

A „sarokban ülő” nyomozónak ezt a következtetését a történet korábbi pontján az odaérő rendőrök kijelentésével összevetve láthatóvá válik, hogy a rendőrök tekintete miként alkotja meg a gyilkosság vélt terét, kizárva a láthatatlanságot, de látást biztosító lugast: „A Lord Arthur Skelmerton *kertjének mesgyéjén* két ember elszántan dulakodott egymással, míg a harmadik arccal lefelé a földön feküdt.”¹⁹⁶

¹⁹⁶ I.m. 55. Az eredeti angol szövegben ez áll az idézett helyen: „Quickly ascertaining whence these cries proceeded, they hurried on at a gallop, and came up--quite close to the boundary of Lord Arthur Skelmerton's grounds--upon a group of three men, two of whom seemed to be wrestling vigorously with one another, whilst the third was lying face downwards on the ground.” (<http://www.gutenberg.net/1/0/5/10556>)

A műfaj ökokritikai olvasatában tehát a detektívtörténet megközelíthető – Buell kifejezésével élve – „az irodalmi képzelet ökocentrikus formájaként” (2001: 6.) úgy, hogy az átfogó értelemben vett környezetre kiterjesztve a vizsgálódást, figyelmet fordítunk az első természet marginalizálására és a második természetben való, az „olvashatóságot” akadályozó visszatérésére. Buell példái, a tornádó, a hurrikán és a kertészet (2001: 5.) mellett a detektívtörténetben is felmerül (mégpedig fenyegetésként), hogy a második természet nem képes az első átfogni. A műfaj azonban azáltal, hogy „olvashatóvá” teszi a világot, elhárítja (elhárítani véli) az első természetben rejlő veszélyt, amely a bűnös leplezésének lehetőségét hordozza. A közösség/társadalom „olvashatatlanságával” fenyegető bűntény megismerésének háttérbe nem szorítható antropocentrikus igénye tehát az a mozzanat, amely a műfaj környezeti elkötelezettségét meghatározza.

Amikor a detektívtörténet a város fenyegetését a textualitásban hárítja el, olyan eljárást alkalmaz, amelyet az ökokritika prominens szerzői, többek között Lawrence Buell és az őt idéző Robert Kern egyként felpanaszolnak. Buell ugyanis arra mutat rá, hogy a környezeti kérdéseket az ökokritika és a *cultural studies* vizsgálja diskurzusként, de az ökokritika előbb a természeti világ reprezentációi felé fordult (noha az utóbbi időkben egyre jobban kiszélesítette érdeklődési körét), a *cultural studies* pedig a fizikai környezetet a geopolitika, a kapitalizmus, a technológia vagy más emberi intézmény termékének tekinti. Buell ezzel szemben a kulturális konstrukcióként értett diskurzus működését vizsgálja, amelyet a környezettel való kapcsolat irányít. Ezt nevezi a „kölcsonös alakítás” (*mutual construction*) elvének, amelynek értelmében a diskurzus és az anyagi világ kölcsönösen formálják egymást (2001: 31.). Buell arra törekszik, hogy a szöveget és a referenst eltávolító irodalomelméleti iskoláktól eltérő megközelítése beláthatóvá tegye, hogy az irodalom nemcsak elszakíthat a fizikai világtól, hanem vissza is „vezethet” ahhoz. Hangsúlyozza: miközben a tájjal történő találkozásról szóló beszámolók intertextuális és társadalomközi karakterrel bírnak, el kell ismerni, hogy a környezet olyan változó, amely kihat a kultúrára, a szövegre és a személyiségre. Így mindkét irányban elkerülhető a redukcionizmus: egyrészt a formális reprezentáció szintjén, azaz a szöveg nem ismétli meg a tárgyi világot, de nem is független nyelvi világot teremt; másrészt gondolati szinten, azaz a környezet nem tekintendő sem az érdeklődés elsődleges tárgyának, sem valamely másfajta érdeklődés „elkendőzésének” (azaz nem valamely más kérdés „helyett” áll) (Buell 1995: 13.). Ez az álláspont, írja Buell, válasz Henri Lefebvre „kettős

illúzióról” szóló nagy hatású elméletére, amelynek kifejtését a *The Production of Space* című könyvben a környezeti gondolkodás egyik legbriliánsabb elméleti tárgyalásának tartja.

A Lefebvre által kidolgozott „kettős illúzió” híres koncepciója és a lefebvre-i transzcendentális illúzió buelli kritikája a detektívtörténet környezeti gondolkodása szempontjából különös figyelmet érdemel. Lefebvre szerint ugyanis „kettős illúzió” rejt el, egymást megerősítve és a másik mögött „bujkálva”, hogy a tér társadalmi termék, és – viszont – minden társadalom megtermeli a maga terét.¹⁹⁷ Az egyik az „átlátszóság illúziója”, amelynek keretében a tér olvasható, szabad teret nyit a cselekvés előtt. Ez az illúzió együtt jár az ártatlan, csapdától és titkos helyektől mentes tér felfogásával. Mindaz, ami rejtett és ezért veszélyes, szemben áll a transzparenciával, amely biztosítja, hogy a tekintet megvilágít mindent, amire irányul. A másik illúzió a „realisztikusság”, miszerint a tárgy valóságosabb az alanynál. Buell arra mutat rá, hogy a társadalmilag termelt tér a transzcendentális illúzió egy formája, amely szerint az architektonikus emberiség teljes ellenőrzése alatt tartja a természetet, bár Lefebvre ironikus hangja a *techné* győzelme kapcsán valamelyest ellensúlyozza ezt (1995: 432.).

A detektívtörténet episztemológiai, a múlthoz történő hozzáférést a környezettel való kapcsolat elsődleges érdekévé tevő figyelme az „átlátszóság illúzióját” hangsúlyosan érvényesíti. A krimi ugyanis egyik legfontosabb, műfajképző irodalmi megnyilvánulása az átlátszóság „illúziójában” benne rejlő elgondolásnak, amely megfelelteti egymásnak a társadalmi és a mentális teret (a fizikai környezetet és a bűntény megismerését, azaz végső soron az „átlátszót”/láthatót és az ismert) azáltal, hogy a megismerést a tekintet tárgyának láthatóvá tételeként, a „homályból” a „fényre” viteleként és ennyiben „kimozdításaként” érti. Benjamin megállapítása szerint az ember elmosódása a nagyvárosi tömegben fenyegető, a detektívtörténetben azonban a tér képes a nyomait rögzíteni és láthatóvá tenni. A tér e mediális sajátossága úgy ragadható meg, hogy a „lenyomat” közegeként „egy ember nyomát tartósan és egyértelműen rögzíti”, a maga „csalhatatlan pozitívitásában” (Kittler 1987: 242. skk.), ily módon az individuum „lejegyzésének” (Kittler) lehetőségét kínálja.

A medialitás összefüggésében így értelmezett tér bizonyos történettudományi belátásokkal is rokonítható. „Az emberi társadalmakat, a politikai társadalmakat nem közvetlenül ragadjuk meg, hanem ez a földgolyó felszínén hátrahagyott nyomok és megőrzött

¹⁹⁷ Lefebvre 1991: 26–30. A *termel* igét használja M. Gyöngy Katalin, aki a könyv címét *A tér termeléseként* fordította le. A könyv M. Gyöngy Katalin által lefordított részletei a következő kötetben szerepelnek: Moravánszky 2007: 222–225.

lenyomatok révén, úgyszólván földi vetületük által lehetséges” – írta Lucien Febvre a *La Terre et l'évolution humaine, introduction géographique à l'histoire* (A Föld és az emberi fejlődés, földrajzi bevezetés a történelemhez) című, először 1922-ben megjelent művében (idézi Lepetit 2002: 70.). A „földi vetület” a funkcionalizmus szóhasználatára utal, amelynek keretében a tér többek között forrás, amennyiben – mint „közvetítő a múlt és a történelem között” – „a tegnap szerveződési formáit [teszi] olvashatóvá” (i.h.), mintegy az „archívum” szerepét töltve be. Jean-Marc Besse a következő fontos észrevételt teszi történelem és földrajz viszonyáról: „A geográfia, a földrajztudomány a történelem szeme. A történelem láthatóságának eszköze. [...] A térkép az eseményeket az olvasó szeme elé helyezve, a történelem *tanújává* teszi azt. A történelemnek így nemcsak *olvashatóságát*, hanem *láthatóságát* is biztosítja.” (2002: 136.) A tér tanúságának hermeneutikája döntő kérdés, amelynek során az olvashatóvá és a láthatóvá tétel párhuzamos, egymással kölcsönhatásban zajló folyamat. A nyomozás feladata a „klasszikus” detektívtörténetben a múltbeli történelem vizualizálása *azért*, hogy az olvashatóvá és értelmezhetővé váljék.

Azok az ismeretek, amelyekkel a detektív konfrontálódik, a nyomozás során a fiktív láthatóság regisztereibe íródnak, ez szervezi meg az azokhoz való hozzáférést, valamint bemutatásukat és elrendezésüket. A nyomozás tere, a „város” voltaképpen a gyűjtés tere, a bűntény láthatóvá tett nyomai gyűjtéséé. A nyomok láthatóvá tételével, pontosabban a „nyomokként” történő definiálással és így a felettük gyakorolt ellenőrzéssel a detektív magát a bűntényt veti „a tekintet szimbolikus uralma alá” (Besse 2002: 139.), hogy úgyszólván a gyilkosság tanújává válhasson. Ez a magyarázata annak, hogy a film annyira vonzódik a krimihez. A műfajnak ebben az aspektusában ragadható meg, ahogyan a „popularitás” dimenziójában helyeződik el. Friedrich Kittler megfogalmazása szerint „1895” (a film „születésének” emblematisztikus pillanata) óta különválnak egy kép nélküli betűkultúra és másfelől a technikai médiumok, amelyek – mint a vonat vagy a film – a képeket „motorizálják”. 1900 körül tehát a gramofon és a film oda vezet, hogy az irodalom a szót teoretikusan is izolálja, és a képzelőerőre gyakorolt korábbi hatásait – amelyek kapcsán például Novalis azt írta, bensőjében a szavak nyomán egy valóságos, látható világ tárul fel – átengedi a technikai médiumoknak. Az egyes művészetek helyi értéke ezzel eltörlődik, és a „magas” irodalom kritériumává megfilmesíthetlensége válik. Az az irodalom definiálódik „elitirodalomként”, amely kizárja mindazt, ami a többi médium illetékességi köre (Kittler 1993: 91.), miközben a

„klasszikus” detektívtörténet – a láthatóvá tételként értett megismerést avatva a narratíva tétjévé – végső soron a *par excellence* megfilmesíthető irodalmi műfaj.

A tér az archívum értelmében – mint „nyomokat” tároló médium – a múltbeli történes újrareprezentálásának elsődleges eszköze. A detektívtörténetben megalkotott tér így azon eljárások közé sorakozik fel, amelyek az időről való gondolkodást a tér formálása révén szolgálják. Nemcsak a hétfő van balra a keddtől, a négy óra pedig a három óra alatt, a grafikonon pedig balról jobbra halad például a termelés vagy a népesség időbeli alakulása (Dennett 1996: 147.), hanem a térben bekövetkező anyagi-fizikai változásokban (azaz a tér rétegeiben) is jelen vannak az idő egymásra következő rétegei, közelebből pedig az időben múló, de a térben rögzült, illetve rögzíthető, láthatóvá tehető bűntény. Heidegger az időről úgy ír, hogy „valami, ami a mozgáson bekövetkezik”, a mozgás legáltalánosabb jellemzője pedig „valaminek az átsapása vagy pontosabban szólva átmenete valamiből valamibe” (2001 [*A fenomenológia alapproblémái*]: 300.). Megközelítése a detektívtörténetben a tér rétegeinek, „palimpszesztjének” megkülönböztetésére hív fel: a tér, illetve annak rétegeinek elmozdulása-rétegződése az emberi tettek idejéről való gondolkodást teszi lehetővé. Az időbeli történes térbeli történekként, a térben bekövetkező változásként, a palimpszeszt egy újabb rétegének létrejöttékként nyer értelmezést. „Térérzékelésünket használjuk arra, hogy *lássuk* az idő múlását” – írja Dennett (1996: 147.), ami a detektívtörténetekben kiemelt szemponttá teszi a térkonstrukciókat.

A tér tehát egyrészt lehetővé teszi az időről való gondolkodást, másrészt – előbbtől korántsem függetlenül, de szűkebb értelemben – információk tárolására, elraktározására és feldolgozására szolgál. Dennett megállapítása szerint ugyanis annak, hogy az ember intelligenciája nagyobb a többi élőlényénél, nem a némileg nagyobb agy a forrása, hanem az, hogy sok kognitív feladatot kihelyezünk a környezetbe. Más szóval, kiterjesztjük elménket, azaz mentális aktivitásunkat. A kisegítő eszközök arzenálja tárolja, dolgozza fel és reprezentálja újra jelentéseinket. De nemcsak a memória kihelyezéséről van szó: ezek az eszközök kognitív képességeket tesznek lehetővé, sőt teremtenek meg (1996: 137–142.).

Milyen kognitív képességet teremt meg ez a detektívtörténetben? A „klasszikus” detektívek jellemzően átengedik az eszközhasználatot igénylő feladatokat a rendőrségnek, az így nyert információkat, adatokat pedig mintegy visszaemelik elméjükbe, és az itt zajló mentális folyamatok értékelődnek fel. A rendőrség és a nyomozó gyakran tematizált szembenállása helyett ezért az együttműködés aspektusa hangsúlyozandó – az az aspektus,

amelyben a „gregoryi teremtmény”¹⁹⁸ alapvető kettőssége vélhető, tudniillik hogy „belső környezetét a külső környezet *kialakított* részei informálják” (i.m. 104.). Ha Dennett a mentális tevékenységek így értett kihelyezésével – és ezzel az eszközhasználattal – határozza meg a „gregoryi teremtményeket”, akkor a rendőrség és a detektív műveleteinek krimibeli kettőssége gregoryi teremtmény mivoltunk *sine qua non*-ját jelenti. A rendőrség vagy annak hivatalos képviselője ebben a megközelítésben az információk külső környezetbe történő technikai kihelyezésének és tárolásának eszköze, és így egymásra vannak utalva.

A mentális tevékenység e kettősségét tehát a műfaj figurálisan is kettéválasztja, aminek mediálisan egyszerűbb példája Orczy Emma bárónő „sarokban ülő embere”, Bill Owen és a hallgatóként és hírhözóként egyszerre szereplő fiatal újságíró, Polly Burton. A szerző híres „nyomozója”, a „sarokban ülő ember” 38 történetben oldott meg bűnügyeket, jellemzően anélkül, hogy – Van Dusen professzorhoz hasonlóan – helyét, egy londoni teázó szegletét elhagyta volna.¹⁹⁹ Az effajta kettéválasztás egyúttal más összefüggésbe helyezi azt is, hogy a detektív „testetlen”. Azért lehet „mozgó Panopticon”, észrevétlen, de szüntelen jelenvaló, mert ő már elsősorban mentális tevékenységként dolgozza fel a problémát: „minél intímabb kapcsolatba kerülünk ezekkel a külső eszközökkel, használatuknak köszönhetően annál magabiztosabban tudjuk aztán nélkülözni őket, visszaemelve a problémákat a fejünkbe, majd az ezen a külső gyakorlaton edzett képzeletben megoldani őket” (Dennett 1996: 147.). Ez utóbbi feladat hárul a detektívre, aki annyiban tűnik „zseniálisnak”, amennyiben „az eszköz intelligenciát *ruház* arra a szerencsésre, aki megkapja” (i.m. 105.), hogy azután ennek eredményeképpen lehetővé váljék a múltbeli eseményhez való hozzáférés, a múlt láthatóvá tétele a jelenben. „A gregoryi teremtményekben [...] a világ tulajdonságainak és dolgainak reprezentációi saját jogú objektumok lesznek – dolgok, amelyeket lehet manipulálni, nyomon követni, felhalmozni, sorba rendezni, tanulmányozni, fejre állítani vagy másképpen módosítani és kiaknázni.” (i.m. 145.)

¹⁹⁸ Dennett hivatkozott munkájában az intencionalitás filozófiai keretében azt a kérdést teszi fel, hogy – kiindulva a makromolekulákból – hogyan történik az ágensek megszerveződése nagyobb rendszereké, melyek még kifinomultabb intencionalitás fenntartására képesek? Olyan elméleti keretet javasol, írja, „amelybe az agy különböző kiképzési lehetőségei mind belefértnek, hogy megláthassuk, honnan származik az agy hatalma”. Egy Torony szintjeit vázolja fel, amely újabb és újabb emeletének felépülésével „az adott szinten lévő organizmusok az előzőeknél jobb képességekkel bírnak, működésük hatékonyabb” (i.m. 88–89.). A fix kötésrendszerű darwini teremtmények után megkülönbözteti a skinneri teremtményeket, amelyek a környezettől kapott visszajelzés nyomán képesek a viselkedési lehetőségek közötti választásra, a popperi teremtmények pedig képesek a lehetséges viselkedési módok közötti előzetes szelektálásra. A gregoryi teremtmény, amilyen az ember, képes a belső reflexióra, és itt Dennett a nyelv döntő szerepét fejt ki.

¹⁹⁹ A „sarokban ülő ember” történeteinek első kötete *The Case of Miss Elliot* címmel 1905-ben, a *The Old Man in the Corner* című kötet pedig 1908-ban jelent meg először, bár keletkezése megelőzi a *The Case of Miss Elliot*-ot.

A *Macbeth*ben az erkölcsi törvények megsértése a természet rendjének megsértése is, amely a „szokatlanság” elvében jeleníti meg a Duncan elleni bűnt. Érdekes módon a detektívtörténet egyik figyelemre méltó értelmezési hagyománya az „anomália” fogalma felől közelíti meg a bűntényt. A tér szövegében fellépő „zavar” ugyan első pillantásra hasonlóanak tűnhet, de a detektívtörténetben az ekként meghatározott mozzanat nem (a kozmológiai értelemben vett világrend tekintetében) a bűn megjelenítője, hanem a megismerés eszközeként működik. Orczy Emma bárónő *A rejtélyes sarok* című művének első, a Fenchurch Street rejtélyéről szóló történetében „a sarokban ülő ember” azt a következtetést vonja le, hogy a megtalált holttest nem az eltűntnek hitt férj, Kershaw, hanem a gyilkosnak hitt Smethurst. Valójában Kershaw ölte meg Smethurstöt, majd külsejét magára öltötte; és nem fordítva történt. Kershaw azonban gondoskodik arról, nehogy „Smethurstöt” (ti. „öt” magát) elítéljék: Kershaw-ként megjelenik a gyilkosság után egy vendéglőben, és ott „felejtí” irattárcáját. Azonban az egész ügyet titokban tartja a rendőrség, és „a sarokban ülő ember” így érvel: „Ha a vendéglős bármit is tudott volna Kershaw eltűnéséről, okvetlenül jelentkezett volna a rendőrségnél. De őt Sir Arthur Inglewood [ti. a védőügyvéd] jelentette be. Miképpen jutott erre a nyomra Sir Arthur Inglewood s hogyan kerültek össze?” (28.) A bűn tehát nem a világrendet sérti meg (noha van példa hasonló megközelítésre: G. K. Chesterton), hanem a térben „eltérést” vagy Dana Brandnál „hézagot” eredményez, amely episztemológiai horizonton nyer jelentést. Ez az eltérés vagy hézag ugyanis olyan kérdést generál, amely a tettes leleplezésében érdekelt.

Hamvai Kornél *Kitty Flynn* című, 2002-es művének térszerkezete, amely az alcím szerint „szerelmes bulvárkrimi két felvonásban”, a „nyom” létrehozásában tanulságos a leleplezés *eszközeként* működő térben. Az utolsó jelenetet vizsgálom meg közelebről. Adam és Charley kasszaőrök, álnéven jelennek meg a londoni szállóban, amelynek tulajdonosnője orgazda. Az egymással vetélkedő Adam és Charley megállapodást köt: a csinos Kittynek mindketten udvarolni kezdenek, egymás ellen hangolják a lányt – döntse el ő, kivel végez és kivel áll tovább, a pénzzel együtt. Végül tehát nem Adam gyilkolja meg Charley-t, hanem Kitty, és nem ő kerül börtönbe, hanem Tobias, a londoner, Kitty udvarlója. Adam a dráma végén ezt mondja Kittynek: „Az ember kalkulál – és a többiek elintéznak mindent maguk között.” (20.) Amikor a lövés hallatán Tobias leszalad, meglátja a holttestet, és Adam után Kittyre néz hitetlenkedve, Adam ezt mondja (ami egyébként a megelőző jelenetben meg is történt): „Képzeljünk el egy olyan szituációt... hogy az én Tom Johnson barátom le akar

engem löni... csakhogy Kitty, aki megszállt az ígéretről, hogy beleülhet a vagyonomba, megelőzi és leszúrja... De ez kissé erőltetett, meg nincs is rá tanú... (*Kifűjja a füstöt*) Rossz hírem van, fiam. Te ölted meg.” (19.) A tér itt nem reprezentál, hanem az emberi alakítás közege: *eszközöket* kínál a részben csak átmenetileg ott tartózkodó szereplőknek. A *tanú* szó különösen fontos, hiszen Adam előállít egy „tanút”, történetesen Tobias ellen: a keze véres – mert Adam előzőleg vérrel kente be a bőrrönd fogantyúját. Ez a vér „szervetlen”, idegen az embertől: nem emberi testet, hanem mechanizmust működtet. A tér manipulálható, operatív jellegű, az effektivitás, a (mechanikus) ekvivalencia (Baudrillard) elvében működik. Ha azonban a hatékonyság a fokmérő, akkor a legnagyobb fenyegetés az elavulás – ezen a ponton találkozunk Adam művelete és a nyomozás: a műveletnek eleget kell tennie a nyomozás stratégiájának.

Leo Marx megállapítása szerint 1830-ra a mozdony

a korszellem kifejezője, az erő, a sebesség, a zaj, a tűz, a vas és a füst megtestesítője. Jelzi az emberi akarat diadalmát a természet felett, ugyanakkor a kötöttség a sínpályákhoz újfajta sorsszerűséget is kifejez. [...] A demokratikus egyenlőség égisze alatt a gépet világszerte a szegénység és a nincstelenség megszüntetőjeként üdvözltek, és az emberi energia példátlan felszabadításának tartották a tudományban, a politikában és a mindennapi életben. (Marx 2007: 84.)

A vonatnál, írja, „a hitetlenség újra és újra felbukkan, s ezzel kapcsolatban jelenik meg a természet fölől kerekedő ember mint retorikai elem” (i.m. 87.). Hamvai Kornél drámájában ezt a retorikát érvényesíti Adam, aki gépként, akaratának végrehajtójaként használja Kittyt és a többi szereplőt. Annyiban gépként, amennyiben az adott szituációban általuk végrehajtott cselekvés megfelel az Adam által kialakított mechanizmusnak, amely pedig megfelel a nyomozás mechanizmusának. Adam e „gépek” segítségével valóban diadalmaskodik. Macbeth még tart a természet erőitől, az őt esetleg megtévesztő erőktől, illetve Banquo szellemétől – lelkiismeretétől és a múlttól –, Adam azonban uralma alá hajt mindent és mindenkit, ő az értelemadó középpont. Nem „csupán” események jelentését, hanem a múltbeli történések narratíváját is ő határozza meg. Bár az események és a megnyilatkozások szerint az általa adott értelem „hamis”, a drámai cselekmény szintjén senki és semmi nem cáfolhatja. Feszültség alakul ki a „való” és a „hatékony” elve között: előbbi az Adam által megvádolt Tobias szóltatja meg, a hatékonyság elvét Adam és Kitty is. Hiszen Kitty sem szeretne mást, mint a való elvében szerveződő igazság helyett a hatékonyság elvét érvényesíteni, hogy így szerelmével, Adammal, megszökhessen.

Adamnak céljai megvalósításához az „erőt” „gépeinek” hatékonysága adja, és kizárólag ez a dimenzió számít. Adam szerepe a mechanizmus működtetése, amelyben a

betöltött/betöltendő szerepek függetlenednek a szereplőktől. Mit is tett? Működésbe hozta a gépeket, három ponton: Kittynek udvarolva elhitette, hogy társa csaló – így lesz, aki meggyilkolja Joht (álneven Charley-t); a bőrrönd fülét bekente vérrel – a londoner megfogja, így lesz gyilkos, nem valamiféle igazságelv, hanem az operatív működés értelmében; s a gyilkosság még azt is biztosítja, hogy a gyanú árnyéka nélkül távozik, míg a nyomozó tovább várakozik a kasszafürókra. A detektív nyomban le is csap Tobiasra, nem azért, mert igaz volna, hogy ő tette, hanem mert az Adam által neki tulajdonított szerep jól működteteti a mechanizmust. Hasonló módon a vér is ezt működteteti, ennek alkatrésze. Ez annál feltűnőbbé válik, ha a *Macbeth* sokat és gyakran a testnedvek reneszánsz kori filozófiai vonatkozásában elemzett vérszimbolikájára gondolunk. Az ilyen jellegű szimbolika „hiánya” Hamvai drámájában beláthatóvá teszi a kétféle világkép alapvető eltérését.

Tobias londoner és feltaláló, készülő találmányaért, a mozgólépcsőért azért lelkesedik, hogy ne kelljen a bőrröndöket cipelnie. A lépcső is a hatékonyság, a cselekvés jobb működtetése jegyében való alakítás tere, amiben fejlődést lát, és amivel pénzt keres. A drámában ez a gépek ismérve. Nem akar mást Adam sem, amikor pedig mozgólépcső helyett embereket használ ilyen célra, a szóban forgó szemléletet szélesíti ki. Ugyanezt jelenti, illetve jelentené Mr. Chichester számára a rulett, de a tökéletes rulettszisztéma hiányában kénytelen elvenni a szállodatulajdonos Elisa Coxot, akinek viszont Chichester a biztosíték, hogy lebukása esetén helyette menjen a börtönbe mint orgazda. A gépek, mindenekelőtt a vonat XIX. századi hatásáról írva Leo Marx megjegyzi:

A mozdony azért tökéletes szimbólum, mert jelentését nem kell egy költőnek elmagyaráznia: fizikai attribútumai hordozzák. A tájban robogó, erőt sugárzó, hatékony gép látványa a jelen letűnt idők feletti győzelmenek fényes bizonyítéka. Ha a táj vad és megműveletlen, és a szemlélő pontosan tudja, mit jelent a fizikai munka, a hatás még drámaibb, jelentése még egyértelműbb. (2007: 85.)

Hamvai drámájában már nem a gép, hanem annak működtetője „erőt sugárzó, hatékony” és „megdöbbentő” erejű. Nem olyan koncepció körvonalazódik, amely szerint „fenséges látványt nyújt egy működő gép, mely képes a racionális lény szinte összes tevékenységét elvégezni” – idézi Leo Marx a *Scientific American* egyik szerzőjét (2007: 86.) –, hanem amelyben az ember erre más embereket használ, akik tőlük idegenként megjelenített funkciókba kerülnek, és ahol inkább a funkció játssza őket, mintsem ők azokat. Erővel és hatékonysággal a dráma Adamet ruházza fel, a szerelem által „működtetett” Kittyvel, a tárgyi (és az olvasó által már hétköznapien ismert) gépben gondolkodó Tobiasszal és – ugyanezért – a neveltségessé tett nyomozóval szemben. Adam kialakítja a mechanizmust, gördülékenyen működteteti, végrehajtja és távozik. Egyetérthetünk Leo Marxszal, hogy „a gép egyértelműsége és

egyszerűsége egyben magyarázatot is jelent annak megdöbbenő erejére” (i.m. 85.), sőt annak követelménye. Adamnek kiváltképpen a drámát záró szavaiban érvényesül a többi fölé kerekedés retorikája: ezek már nem a szereplők, hanem a mechanizmus aktusai, ezért nem ő, hanem inkább a mechanizmus óramű pontosságú érvényesülése kelthet félelmet. Az ókori görög dráma és – a korábbi példánál maradva – a *Macbeth* világszemléletétől eltávolodva már nem az istenség, illetve a természeti világregend, hanem technológiai ismérvekkel jellemezhető „rend” kerekedik fölül.

Ez a detektívtörténetre jellemző világszemlélet így összefüggésbe hozható Thomas Carlyle koncepciójával, akinél a *Mechanical Age* jegyében a modern élet első számú jelével válik a gép. Egyrészt az új technológia értelmében, másrészt elvként, perspektivaként, értékrendszerként. Carlyle ugyanis a célokkal szemben az eszközökre, az események belső jelentése helyett az azok külső elrendezésére fektetett hangsúlyban kapcsolja össze a technológiai értelemben és az értékrendszerként értett „gépet”. Carlyle, állítja Leo Marx, egy egész életmódról, az egész létezési módunkban bekövetkező változásról akar nyilatkozni, amikor amellet érvel, hogy a „mechanikus” értékrend a belső szabadság elvesztését konnotálja, bár kifelé erőt tanúsít. Kárhoztatja azt a gondolkodásmódot, amely az élet kiszámítható és manipulálható aspektusait értékeli fel, sőt túl, és közben elhanyagolja a spontaneitást és az imaginativitást, a mechanikussal szemben a dinamikus tartomány egész szféráját (Marx 1964: 170–175.). A bűnfelfogás tekintetében a „klasszikus” detektívtörténet, amelyben az értelmező folyamatok a környezettel való találkozást a büntény szimulakrumba létrehozásának rendelik alá mint ennek manipulálható, tanulmányozható, módosítható eszközét, ennek a carlyle-i értelemben vett mechanikus értékrendnek, gondolkodásmódnak kánonképző irodalmi megnyilvánulása. A bűn terének ez a diskurzusa emblematisan nyilvánul meg a „kényelmesen és a leleplezés veszélye nélkül” kifejezésben, amely Orczy Emma *A rejtélyes sarok* című művében fordul elő. A Fenchurch Street rejtélyéről szóló történetben az eltűnt férj, Mr Kershaw után folyik a nyomozás:

Harmincegyedikén azután, két szerelő, egy használatból kivont bárkán, felismerhetetlenségig bomlásnak indult hullára akadt, – folytatta kis idő múlva a férfi. – A bárka megsérült egy olyan lépcsőzet mellett, amely London keleti részén, a nagy áruházak alatt vezet a folyóhoz. [...] A kérdéses bárka már ki volt mozdítva eredeti helyéből, mikor a felvételt készítettem, de azért így is elképzelheti, hogy ez a faszor milyen alkalmas helyül kínálkozik egy olyan ember számára, aki kényelmesen és a leleplezés veszélye nélkül akarja átmetszeni áldozatának a torkát.²⁰⁰

²⁰⁰ Orczy 1929: 14–15. Az angol szöveg a *comfort* szót használja: „The actual barge, you see, had already been removed when I took this snapshot, but you will realize what a perfect place this alley is for the purpose of one man cutting another's throat *in comfort, and without fear of detection.*” [kiem. D. E.]

A szövegrész a holttest 11 napig tartó felfedezetlenségét a tér két elemének tulajdonítja: a fasornak és a „használatból kivont bárkának”. Ha a „klasszikus” detektívtörténet tere a múlt megismerésének eszköze, akkor másfelől hozzá kell tenni, hogy a „használaton kívüli” téralakulat – legyen az természeti közeg, amely kevésbé kedvez a manipulálhatóság elvének, vagy a gyakran hivatkozott „elhagyatott” hely²⁰¹ – éppen az olvashatóságot fenyegető, a megismerést akadályozó erővé válik. A tér eszközszerűsége egyúttal azt is jelenti, hogy eszközhasználót feltételez, szemben a „rend” kozmológiai paradigmájával.

A tér technológiai eszközzé válik, kizárólagos jelentése a büntény működtetése vagy akadályozása, és így annak elkövetése szempontjából *kedvező, hatékony* lehet. Más jelentése nincsen a térnek, erre mutat rá az 1930–40-es években Jeel Cross álnéven publikáló Nagy József *Kéz a függöny mögött* című regényében Veller nyomozó egyik mondata, aki azt latolgatja, miért a család házában gyilkolták meg Billt: „Meglehetné, amikor Wistéktől hazajön és a csendes néptelen utcában lepuffanthatná, hogy a kakas se kukorékolna utána. Ehelyett megvárja, amíg a fiatalember bemegy a villába. Míg a földszinten vasrácsok védik, míg rendőr állt őrt mellette. Míg egyfelől dr. Walpoole jön, másfelől Miss Claudia Nowotni.” (75.) Külön figyelmet érdemel, ahogyan egyáltalán felmerül, hogy a tér *kiválasztott* tér, amely a hatékonyság elvében mérlegelést igényel. A bűnelkövetés ezáltal külső tényezők (az azokhoz való alkalmazkodóképesség) függvényévé, a bűn pedig *bűnelkövetéssé* válik. A tér pedig nem csupán manipulálható, hanem egyenesen a manipulálás közege a (mechanikai) ekvivalencia elvében. A detektív elsőrendű stratégiája ezért az, hogy az ekvivalencia és a gyilkos terv hatékonyságának hiányát feltárja, és mindenekelőtt hogy a mechanizmusként értett büntény egyes elemeit mint egy folyamat szakaszait legyen képes definiálni. Ennek kiindulópontja a szokatlan, amely Dana Brand nyomán a város szövegében jelentkező „résként” írható le. Nagy József hivatkozott regényében például Cowart rendőrfelügyelő így írja le Bill meggyilkolását:

A veranda közelében létra hevert a fűben. James használta a gyümölcsfák permetezésénél. Neki csak a tetőhöz kellett támasztania, hogy behatolhasson a dolgozószobába. Még az ablakot sem kellett betörmie, nyitva volt az magától is. Bizonyára az volt a terve, hogy a lépcsőn leosonva, a hallból lelővi Billt. Egyszerű elgondolását a véletlen még egyszerűbbé tette. A telefon csengetett. Erre csak a függöny mögé kellett bújni és megvárnia, amíg az áldozat magától besétál a csapdába. (74.)

Ha azonban a gyilkosságot a család, a ház életében esetleges tényezők teszik lehetővé, akkor Veller magánnyomozó következtetése szerint ez nem lehetett az elkövető által kigondolt és

²⁰¹ „Az a hely sötét és elhagyatott rendszerint, nemde? Minden tekintetben alkalmas arra, hogy valami elszánt gonosztevő alattomos módon odacsálja mit sem sejtő áldozatát, mert ott zavartalanul végezhet vele, kirabolja, magához veszi az iratait s otthagyja.” (Orszy 1929: 28–29.)

végrehajtott művelet, hiszen a gép *per definitionem* nem alapulhat esetlegességen. A nyomozás tétjévé ily módon a mechanizmus működésének helyes leírása válik. A fenti példában vagy nem esetlegesek ezek a mozzanatok, vagy a gyilkosság más elemekre épült, más szóval, „hiba” történt, és nem a váratlanul hazatérő Bill volt az eredeti célpont. Cowart és Veller vitájában a bűnelkövetés két felfogása bontakozik ki annak az előfeltevésnek a mentén, hogy az egyes elem (lét, nyitott ablak, telefoncsengés) egy folyamat összetevőjeként, „fogaskerekeként” tölti be funkcióját. A tér pedig nem megjelenítésre képes entitás, hanem a lenyomat médiuma, közege a bűn episztemológiai konstrukciójában: nem a bűnt, hanem végül a mechanizmus hatékonyságának kudarcát teszi láthatóvá.

Az eleve adott, tőlünk függetlenül létező jelenség leképezéseként értett látás (a Crary-féle *camera obscura* modellben) és a tér mint a tettes leleplezését szolgáló eszköz felfogása kölcsönösen meghatározzák egymást. A tér instrumentális koncepciója, amely mind a gyilkosság, mind a nyomozás során a megismerés manipulálására irányul, magában foglalja, hogy a tér elsődleges (sőt a „klasszikus” krimi irodalomban kizárólagosnak mondható) értéke (mind a gyilkos, mind a nyomozó számára) a nyomok manipulálhatósága. A detektív metapozícióját korábban Walter Benjamin és Dana Brand nyomán úgy jellemeztem, hogy ő az egyetlen, aki a város különféle diskurzusainak kölcsönhatásait olvasni tudja. Ez a pozíció ökokritikai vonatkozásban úgy írható le, hogy a tettes és a nyomozó közötti verseny célja a tér uralása az operativitás jegyében. Ökokritikai perspektívából ez az elgondolás a „mechanisztikus” világgép egyik legfontosabb irodalmi megnyilvánulása. Carolyn Merchant (a *The Death of Nature* című, 1980-as könyvében) ezt pusztító világgépnek nevezi, amely az organikus kozmoszt (közepén a női Földdel mint gondoskodó anyával) a tudományos forradalom során felváltotta, és amelyben a természet halott és passzív, hogy az emberek uralják és irányítsák.²⁰² A mechanisztikus univerzum az emberek által elvileg teljesen megismerhető törvények szerint működő részekből áll. Descartes a természet uralásáról és birtoklásáról ír a megismerésen keresztül: a természet uralásának eszköze az ész. A természetfelfogásra nézve ez azzal az alapvető következménnyel járt, hogy a természetnek eszerint nincs értéke és jelentése azon túl, amit az ész tulajdonít neki.²⁰³

²⁰² Merchant azonban azt is hozzáteszi, hogy az anyaként értett Föld képzetét, amely így a bőség és a jutalmazás női elve, nyugati férfiróka a reneszánsztól alkalmazták, hogy igazolják mind a természet, mind a nők uralását. A természet jóságos és bőkezű nőként való megjelenítése egyúttal magában foglalta, hogy felszántva, megművelve árucikként és erőforrásként használható-manipulálható (idézi Garrard 2004: 8.).

²⁰³ „Elég lesz csupán megjegyeznünk, hogy minden, amit az érzékeink közreműködésével észlelünk, arra a szoros egységre vonatkozik, amelyet a lélek a testtel alkot, és hogy ezáltal rendszerint megismerjük, hogy a külső testek miként lehetnek hasznosak, vagy miként árthatnak nekünk, azt azonban már nem, hogy mi a természetük, hacsak

Carolyn Merchantnak a mechanisztikus világrépre vonatkozó nézete számos ponton érintkezik Heidegger „instrumentalizmuskritikájával”, aki a technikát az *Entbergen*, az elrejtettségéből való kiemelés vonatkozásában vizsgálja. A modern technika esetében azonban, írja Heidegger, nem olyan „kiemelésről” van szó, mint az igazság értelmezésében [„a létezőt – kiemelve elrejtettségéből – el-nem-rejtettségében (felfedtségében) láttatni” (Heidegger 2001 /*Lét és idő*: 256.)) használt „Her-vor-bringen”. Ehelyett „Herausfordern”-ről van szó, azaz kihívásról,²⁰⁴ „amely a természet felé azzal a követeléssel fordul, hogy energiát nyújtson, amely *mint olyan* kitermelhető és elraktározható” (2000: 15.). A régi szélmalom kerekeinek forgása közvetlenül a szél mozgására volt ráutalva, a malom pedig nem a légáram energiáját tette hozzáférhetővé, hogy azt tárolja. A régi földműves „művelése” azt jelentette, hogy a magokat rábízta a bennük rejlő növekedési erőre, és ápolta, gondozta a palántákat, vigyázta fejlődésüket. Ezzel szemben – ahogyan a szén és érc kitermelésére „kihívott” vidék „lelőhely” – a „mai” (a tanulmány 1953-ban született) földművelés „beállítja” a természetet: a levegőt például a nitrogén leadására, a talajt az ércre, az ércet az uránra, az uránt az atomenergiára. A kitermelés tehát már eleve ahhoz igazodik, hogy valami mást termeljen ki: a szén így azért bányásszák, hogy a Nap benne tárolt melege „megrendelésre” kéznél legyen. Más szóval, a szén, a folyó stb. egyaránt energiahordozók, ezért az elrejtettségéből való kiemelés (Entbergen), amely a modern technikában uralkodik, „a beállítás jellegével bír a kihívás értelmében”.²⁰⁵ Heideggernél a forrásokra redukált világ metaforája (részben) erdészeti: ez a *Bestand*, azaz a (fa)készlet, állomány.²⁰⁶ Rámutat azonban arra, hogy a *Bestand*

nem ritkán és véletlenül. Mert ez után a reflexió után minden nehézség nélkül levetközzük majd valamennyi előítéletünket, melyek csupán az érzékeinken alapulnak, és csakis az értelmünket fogjuk használni, mert egyedül csak benne fordulnak elő teljesen természetesen azok az első fogalmak vagy ideák, amelyek mintegy az igazság-csírák, amiket képesek vagyunk megismerni.” (Descartes 1996: 72–73.) „Ama spekulatív filozófia helyett, amelyet az iskolákban tanítanak, lehet találni egy gyakorlati filozófiát, amely által oly alaposan ismerjük meg a tűz, a víz, a levegő, a csillagok, az égboltozat és a bennünket környező egyéb dolgok erejét és működését, mint ismerjük mesterembereink különböző tevékenységeit, úgyhogy felhasználhatók mindarra, amire alkalmasak, s ezzel a természetnek mintegy uraivá és birtokosaivá válhatnánk. Ez nemcsak végtelen sok olyan eszköz kitalálása szempontjából kíváncsi, amelyek lehetővé teszik, hogy minden fáradság nélkül élvezzük a föld gyümölcseit és minden rajta található kényelmet, hanem főképpen az egészség megővése végett is, mert ez kétségkívül legelső javunk, s a földi élet minden más javának alapja; még a szellem is annyira függ a test vérmérsékletétől és szerveink állapotától, hogy véleményem szerint, ha lehetséges valamilyen eszközt találni, amely általában okosabbakká és ügyesebbekké teheti az embereket, mint eddigélé voltak, azt csak az orvostudományban kereshetjük.” (Descartes 1977: 91.)

²⁰⁴ A Heidegger által használt szó negatív felhangokkal bíró helyzet (pl. veszély, válság) előidézését, kiváltását jelenti.

²⁰⁵ „Das Entbergen, das die moderne Technik durchherrscht, hat den Charakter des Stellens im Sinne der Herausforderung.” (I.m. 17.)

²⁰⁶ Greg Garrard arra hívja fel a figyelmet, hogy a tudományos forradalom ténylegesen kihatott az erdőszetre, hiszen a tudományos elvek száműzték az erdők hagyományos értékét, szimbolikus rezonanciáját. Többé nem jóslatok kinyilvánításának vagy erotikus vágyaknak a helye, hanem az ember által uralt, a hasznosságra redukált

többet és lényegesebbet jelent 'készletnél': „Nem kevesebbet jelöl, mint mindannak létmódját, amit az elrejtettségéből való kiemelés kihívása érint. Ami a *Bestand* értelmével bír, többé nem áll tárgyként velünk szemben” (2000: 17.). Példája a repülőgép, amelyről állíthatjuk, hogy tárgy, de „azután elrejtőzik abban, ami és amilyen. Az elrejtettségéből kiemelve csak *Bestand*ként áll a kifutópályán, amennyiben arra rendelték oda, hogy a szállítás lehetőségét biztosítsa” (i.h.).

Heideggerhez hasonlóan „nyersanyagként”, de a hangsúlyt a társadalom térbeli gyakorlataira helyezve ír a térről Henri Lefebvre: „E hatalmas mítoszból, a természetből, fikció, negatív utópia válik: nem több mint *nyersanyag*, különböző társadalmak termelőerői számára, hogy területet megtermeljék” (idézi Moravánszky 2007: 223.). A „bekeretezés” és a „megrendelhető”, mozgósítható „készletre” (és ezzel összefüggésbe hozható módon jelen esetben a bűntény nyomainak gyűjtési terére, a nyomokat őrző közege) való redukálás tekintetében a heideggeri kritika a detektívtörténetet hangsúlyosan érinti. Mindenekelőtt a műfaj korábban elemzett szemiotikai és az alábbiakban közelebbről vizsgált „térképészeti” elve kapcsán idézhető fel a mélyökológusoknak, az ökofeministáknak és a heideggeri ökokritikusoknak az a közös álláspontja, miszerint a tudományos forradalom következtében valamiféle eredeti „autenticitás” veszett el. A detektívtörténet műfajában e „veszteségérzet” megközelítéséhez nyújthat kiindulópontot Gaston Bachelard *topophilája*, amely *A tér poétikája* című könyvében a szeretett, vonzó terek emberi értékének vizsgálatát jelenti. Bachelard szerint a képzeletben megragadott tér nem marad közömbös, nem lehet a felügyelő méréseinek, becsléseinek tárgya. A „belakott” tér, állítja, nem a maga pozitivitásában lakott, hanem a képzelet részrehajlásában.²⁰⁷ Márpedig felfogása szerint a „belakott” tér magasabb rendű a geometriai térnél, meghaladja azt, hiszen „a megtapasztalt ház nem élettelen, közömbös doboz” (1994: 47.). A „klasszikus” detektívtörténetben a térnek ez az aspektusa értékelődik le. Orczy Emma *A rejtélyes sarok* című művének következő, a Phillimore-telepi rablásról szóló történet részletében Mr Shipman – akinek pénzszekevényéből ellopták előző este vásárolt gyémántjait – házáról beszél, a műfaj térfogalmának jellegzetes példáját kínálva:

A gyémántokat az öltözőszobámban felállított pénzszekevénybe zártam. A kulcsokat és az órát rendszer szokás szerint az ágyam mellé tettem. Rendkívül ébren szoktam aludni. El nem tudom gondolni, miképpen történhetett a dolog [...]. Nem találok rá más magyarázatot, mint hogy mély

tulajdon, fakészlet. Garrard szerint a tudományos erdőszet végső kiterjesztése a német „Forstgeometer”, aki matematikával „bekeretezte” az erdőket, kiszámítható épületfakészletre redukálva azokat (2004: 61–63.).

²⁰⁷ „Space that has been seized upon by the imagination cannot remain indifferent space subject to the measures and estimates of the surveyor. It has been lived in, not in its positivity, but with all the partiality of the imagination.” (Bachelard 1994: xxv–xxvi.)

álomba merülhettem s ezalatt valaki elemelte az ágyam mellől a kulcsot, kinyitotta a pénzszekrétnt s azután, mint ki dolgát jól végezte, visszatette a kulcsot a helyére. (37.)

A szövegrész beláthatóvá teszi, ahogyan a nyomozás a lopást, általánosabban fogalmazva a behatolást elősegítő-gátló közegeként formálja meg a teret. Azzal a nézőponttal, hogy miként használhatók ki a téralakulatok a bűntény végrehajtásához, a szöveg a behatolhatóság személyfüggetlennek tekintett szempontját, és korántsem a képzelet személyéhez rendelendő perspektíváját érvényesíti. Ebben a tekintetben állítható, hogy a nyomozás diskurzusában megnyilvánuló térbeli gyakorlatban „absztrakt” térről van szó, ahol a „képzelet részrehajlása” nem juthat szóhoz.

Havas Zsigmond detektívregény-írói munkásságának egyik legfigyelemreméltóbb iránya az a törekvés, hogy – bachelard-i terminusokban – a *topophilia* és a mérési-becslési eljárás összekapcsolásának lehetőségeit kutassa. Az összekapcsolódásnak ezt a lehetőségét kínálja a Spencer Walls álnéven író, 1972-ben elhunyt Havas *Kaméleon és gardénia* című regényében a detektívgyakornok, Tom Spender alakja, aki mellett két példa áll: főnöke, Byng felügyelő és a detektívként közreműködő orvos, Montagu Gray. A detektív egy helyen ezt mondja Tomról a felügyelőnek:

Most érdekes kísérletet folytat. Azon igyekszik, hogy a maga módszerét meg az enyémet összeegyeztesse, és egy ilyen vegyes eljárással próbálja kideríteni Joan Aronstan titkait. Vagyis az emeleten kutat. Fiókokat húzigál, szekrényeket tol el a helyükről, fehérneműk között matát, közben pedig a nő *jellemén* elmélkedik. A holt tárgyak között fel akarja deríteni egy különös nő *gondolkodásmódját*, hogy azután a *nyomába* eredjen. (123.) [kiem. D. E.]

Miben is áll a kétféle eljárás és azok egyesítése? Gray hangsúlyozza, hogy a nyomozáshoz képzelőerő is kell. „Szellemidéző” szeretne lenni, amihez kiindulópontja a lakókörnyezet. Mint kifejti: „Egy szoba mindig felvesz valamit tulajdonosa egyéniségéből. Nemcsak a tárgyak hatnak az emberre, hanem az emberek is a tárgyakra.” (59.) Byng felügyelő, aki a bachelard-i „közömbös” tér mérését-becslését képviseli, meggyőződéssel vallja: „Én nem hangulatokat, hanem nyomokat keresek.” (59.) Amikor Gray azt keresi, miként hagyta ott a meggyilkolt asszony és akár a gyilkos „egyéniisége bélyegét” a lakásban, Byng kétkedve így felel: „ezt a sikeres nyomozás érdekében éppen olyan haszontalannak találok, mint a versírást. Ábrándozás egy lakásban, ahol megöltek egy öreg virágkereskedőnőt” (60.). Gray számára azonban a lakás nem csupán esetleges helyszíne, háttere a gyilkosságnak, hanem az egyéniséget megelevenítő közeg. Bár a lakásban nem találunk fényképet, levelet, családra, ismerősökre utaló feljegyzéseket, Gray számára elképzelhetetlen, hogy a lakás „vákuumként” mentes legyen a 20 éve ott élő nő korábbi életétől. Byng felügyelő viszont ezért torpan meg.

Ahogyan Bachelard számára a ház képe a pszichológiai integráció elve, bensőséges létezésünk topográfiája (1994: xxvi.), úgy – ezzel rokonítható módon – Gray is azt kutatja, hogy a lakás miként integrálta a meggyilkolt nő, Ellie Jacobs életét, élethelyzetét, miként teremtett abban folyamatosságot. Tomot bízza meg, hogy nézzen körül: „Most, hogy céltalanul bolyongott a nagy, sivár, dohos szobában, egyszerre jobban megértette Ellie Jacobs egyéniségét. Szekrényajtókat nyitogatott, fiókokat huzogatott, mindent megtapogatott, megforgatott. [...] mennél többet látott, annál élesebben rajzolódott ki előtte Ellie Jacobs egyénisége.” (72.) Talál is egy összepakolt bőröndöt, amelyre a lakást korábban átkutató rendőrök nem figyeltek fel. A menekülésre való készenlét révén merül föl Grayben az a gondolat, hogy a rejtett széfben talált pénz bűntényből, rablásból származhat, s a pénzösszeg vezeti el az Ellie-t fenyegető rablóhoz. Különösen figyelemre méltó Tom két idézett keresése kapcsán (Ellie, majd annak „barátnője”, Miss Aronstan lakásában), hogy az említett tárgyak (széf, fiók, szekrény, bőrönd) kinyithatók, de nincsenek bárki számára nyitva. Bachelard fiókokról, ládikákról szóló elemzése annál megvilágítóbb erejű, mivel a titok képei között vizsgálja azokat a bensőségeség, intimitás modelljeiként. A szerző szerint e tárgyak nyilvánvaló tanúi a titkosság iránti igénynek. Nem egyszerűen arra szolgálnak ugyanis, hogy őrizzék a tárgyakat, hiszen minden zár egyúttal felhívás a tolvajoknak, minden erőszaknak ellenálló zár pedig nem létezik (Bachelard 1994: 78–81.). A szöveg a *húzogató, megtapogató, megforgató* igékkel érzékelteti a Tom keresésében rejlő betolakodást, de a szóban forgó tárgyakat éppen ezáltal alkotja meg inkább az intimitás tereiként (amelyek „kirajzolják” a nő egyéniségét), mintsem a „lenyomat” közegeként (amely a múlt „nyomát” őrizné). Bachelard megközelítése rávilágít arra, miként válik ez utóbbi egyenesen irrelevánssá. Ha egy ládika be van zárva, visszatér a tárgyak általános közösségébe, és elfoglalja helyét a külső térben. Amikor azonban kinyílik, a ládika fizikai dimenzióinak többé nincsen jelentésük – hiszen az intimitás új dimenziója táruul föl (i.m. 85.).

A detektívtörténet műfajában figyelemre méltó módon Gray és az ő nyomán Tom nem „geometriai” tárgyként közelíti meg a lakást, hanem a bensőségeség tereként, miközben a bőrönd példája arra mutat rá, hogy ez a megközelítés képes „nyomot” teremteni, amely a láthatóság és tapinthatóság, azaz végső soron a kauzalitás elvében kapcsolható össze Ellie meggyilkolásával. A fentebb Tommal kapcsolatban idézett szövegrész is azt emeli ki, hogy a regény a nyomozás ideálját a „képzelet részrehajlása” révén a mérés-beccsés tárgyává tehető tér vizsgálatában véli meghatározhatónak. Gray nem boldogulhat Byng és Tom nélkül,

akiknek újra és újra feladatokat ad, hogy sejtéseit, gyanúit azok „pozitivitásában” tegyék megragadhatókká; Byng nyomrögzítései pedig természetlennek bizonyulnak, mivel a mű koncepciója szerint az intimitás tereinek a „képzelet részrehajlása” révén való érzékelése nélkülözhetetlen a múlthoz történő hozzáféréshez.

A „klasszikus” detektívtörténetben a tér úgy válik „a maga pozitivitásában lakottá”, hogy a kijelölt térre kínált látószögből a nyomozó a bűntényt tág értelemben övező, annak kontextusául szolgáló teret szukcesszív egységekben ismeri meg; a bűntény megoldása ugyanakkor a terek, illetve a tér egyes részeinek egy narratívába, illetve egyetlen felülnézeti „térképbe” mint mentális konstrukcióba való rendezésének és így egyidejű, kívülállói szemlélésének függvénye. A nyomozás eredményeképpen olyan térre nyílik szintetikus kép, amelyet a detektív diegetikusan nem egyidejűleg lát: gondolati konstrukció születik. Ennek a felülnézeti, szintetikus képnek a lehetőségét a „térképszerűnek” nevezhető látásmód teremti meg, amely speciális térképzetet hív életre. Christian Topalov abban határozza meg ennek fordulatát, hogy a „modern, felülnézeti térkép” „olyan sajátos absztrakcióhoz vezetett – a területként felfogott városi térhez –, amelyről az összes eddigi megjelenítés mit sem tudott” (2002: 97.). A térkép nem annyira „felfedez”, mint inkább osztályoz, mégpedig tudatosan egyazon térben, amely a maga egészlegességében megnyitja az utat az összehangolt, egységes közigazgatás elgondolása előtt. Míg Nagy Ignác *Magyar titkok* (1844–45) és Kuthy Lajos *Hazai rejtelmek* (1847) című műve akár a társadalom különböző rétegeiről készített, az anekdotikusság, illetve a pikareszk jegyeket sem nélkülöző „útleírásként” is megközelíthető, addig a „klasszikus” detektívtörténet az utazó benyomásai helyébe a mérést és a térképet állítja. Hangsúlyozandó azonban, hogy térképről ebben az összefüggésben mint „a tudás egy társadalmilag megalkotott formájáról” (Harley 1988: 278.) beszélhetünk. J. B. Harley a földrajztudományi diskurzusokat pontosan abban bírálta (1988-as tanulmányában, amely óta jelentékeny elmozdulások történtek), hogy a térkép értelmezése az azokon ábrázolt „földrajzi jegyek” keresését jelentette, anélkül hogy a figyelem arra irányult volna, miként járultak hozzá a térképek – mint „történelmileg specifikus kódokkal bíró képek” – „a tudás egy manipulált formájaként” e jegyek kialakításához, és így milyen „területi imperatívuszokat” érvényesítettek (i.h.).

Az alábbiakban azt vizsgálom, hogy a „klasszikus” detektívtörténet nyomozójának látásmódja, térbeli gyakorlata milyen teret „termel”, miként határolja el, artikulálja, szervezi a bűntény világát, rávilágítva egyúttal arra a foucault-i belátásra, amely a tudást, a tér

„ismeretét” a hatalom egy formájaként teszi leírhatóvá. A jelen összefüggésben az ún. általánossal szemben a tematikus térkép fogalma válik relevánssá. A kettő közötti különbségtétel jelentősége az, hogy míg az általános térkép elsődlegesen a térbeli tájékozódás megkönnyítésének szolgálatában áll (minden esetleges tematikus jelleg ellenére, például zárandokutak, erődítések térképeinek esetében), addig a tematikus térkép a topográfiai információkon túl „a legkülönbözőbb térbeli eloszlások szemléltetését” (minőségi jellemzők, jelenségek térbeli elterjedése, kisebb-nagyobb viszony, relatív értékek bemutatása stb.) (Klinghammer – Török 1995: 142.) szolgálja. A XIX. században kibontakozó, a topográfiai paradigmát felváltó tematikus kartográfia szorosan kapcsolódik a bűn megismerésének vonatkozásában a szintűgy ekkortájt kibontakozó detektívregény műfajában érvényesülő térfogalomhoz. A térképészeti paradigmaváltás hátterében ugyanis a térkategória átalakulása áll, Barbara B. Petchenik megkülönböztető kifejezéseit idézve: „a topográfiai térkép az adott helyen való létezés tapasztalati szemléletének (being in place), a tematikus térkép a magasabb rendű, konstruált tér megalkotásának (knowing about space) felel meg” (i.h.).

A *tematikus térkép* kifejezés viszonylag új keletűnek mondható. A kifejezés első írásos alkalmazása Nikolaus Creutzburg 1953-as, *Zum Problem der thematischen Karten in Atlaswerken* című írásának tulajdonítható, de elterjedése az 1950–60-as években figyelhető meg. A kifejezésben rejlő, a térfogalomra utaló megkülönböztetés azonban már korábbi írásokban is megfogalmazódott (vö. Wallis – Robinson 1987). Max Eckert 1908-as, *On the Nature of Maps and Map Logic* című írásában kétféle térképet különböztet meg: egyrészt a földrajzilag konkrét térképeket, amelyek „úgy ábrázolják a tényeket, ahogyan azok a természetben léteznek” (példái: a föld és a víz megoszlása, domborzati viszonyok), és másrészt a földrajzilag absztrakt térképeket, amelyek „kartográfiai formában mutatják be a tudományos indukció és dedukció eredményeit, és amelyek általában a tudós kutatásaira vezethetők vissza” (Eckert 1908: 346.). Eckert megállapítja:

Többé nem pusztán segédeszközöknek tekintjük [a térképeket], amelyek leíró szöveg hozzáadását követelik meg a földrajzi jelenségek pontos ábrázolásához, hanem a tudományos kutatás termékeinek, amelyek önmagukban teljesebbek lévén a saját jeleiken és szimbólumaikon keresztül közvetítik üzenetüket, és ezek révén további földrajzi következtetések alapját képezik. (i.m. 344.)

1925-ös *Die Kartenwissenschaft* című kötetében a „földrajzilag absztrakt térképekről” immár mint „alkalmazott térképekről” ír, de a megkülönböztetés alapja megegyezik. Következő sorai kiemelik a különbségtétel relevanciáját a detektívtörténetbeli térfelfogás tekintetében: „Az alkalmazott térkép a tudós asztalánál készül, a gyakorlati térképész ugyanis már eleget végzett azzal, hogy egy tökéletes alaptérképet rajzolt meg.” (Eckert 1925: 111.)

Ez a térkezelési tevékenységekben tett különbség újabb aspektussal gazdagítja a fent Daniel C. Dennett nyomán értelmezett rendőri *versus/és* detektívi nyomozást. Ha Dennett nyomán a rendőrség az információk külső környezetbe történő technikai kihelyezésének és tárolásának az eszköze, a detektív pedig az, aki a problémát visszaemeli a fejébe, mivel képes a reprezentációk manipuláló tanulmányozására, akkor a térképészet felől beláthatóvá válik, miért szakadhat el a detektív attól, „ahogyan a tények a természetben léteznek” (Eckert), és miért készülhet az ő mentális térképe az „asztalánál”. Ez a szembeállítás figyelhető meg a „székében” gondolkodó és az „alaptérképet” a rendőrséggel megrajzoltató detektív népszerű alakjában. Ilyen nyomozót alkot Havas Zsigmond is *Kaméleon és gardénia* című, fent hivatkozott regényében Montagu Gray alakjában. A regény egyik fontos pontján – amikor a nyomozók már leleplezték az idős Joan Aronstan szerepét a virágárusnő meggyilkolásában, de az megneszelve a feléje irányuló gyanút, elmenekült – Graynek a felügyelőhöz intézett szavai szembeállítják a térkezelés egyik módjának manuális és technikai jellegét a másik, kognitíve összetettebb módozat intellektuális jellegével, rámutatva egyúttal a kétféle térkezelés kölcsönhatásaira, az egymás felé támasztott igényekre:

– És most kényelmesen ülünk és elmélkedünk.

– Ülünk és elmélkedünk, amikor az a pokolra való nő minden pillanattal távolabbra jut?

– Ha így gondolja, miért nem megy utána? Végigszaladhat egész Londonon. A sarkon valószínűleg elcsipett egy autóbust, amelyről azóta már bizonyára átszállt egy másikra. Lefogadom, hogy zezguzos vonalban közelíti meg a célját, maga pedig hiábavaló futkosással úgysem éri utol. Ha azonban nem akar szemlélődni, okosabbat tehet annál, hogy egy öreg hölgy nyomát kergeti. Telefonáljon be a Yadra és a bűnügyi nyilvántartóból keresse ki a Joan Aronstanra vonatkozó feljegyzéseket... (121.)

Gray lenézi a tudatos koncepciót, tervezést, előrelátást nélkülöző követést, amely pusztán fizikai jellegű, és így nem több „hiábavaló futkosásnál”. Egy másik helyen így bírálja Bynget: „Ahelyett, hogy leült volna ebben a lakásban és elmélkedik, fel és alá rohangászik...” (72.) Gray viszont elgondolkodik azon, vajon miért zárta be annak idején a tevékeny és energikus Miss Aronstan régiségkereskedését. Amikor pedig a felügyelő utánanéz, hogy orgazdaság gyanúja merült fel vele szemben, a bankból pedig előző nap komoly pénzüsszeget vett ki, rájönnek arra, hogy a gyilkos óras és Miss Aronstan együtt menekült el.

A „klasszikus” detektívtörténetben a nyomozó kettős pozíciót foglal el. Főként a vallomások és különféle megfigyelések egymásutániságában érvényesül egy oldalnézetinek nevezhető szemléletmód, narratológiaiilag pedig korlátozott tudású szereplő jön létre. Másrészt a vallomások és egyéb szövegek kölcsönhatásának olvasása egy felülnézetnek nevezhető pontról válik lehetővé, amely érintkezik az előző fejezetekben Dana Brand nyomán „metapozícióként” leírt helyzettel. E kifejezés arra utal, hogy a detektív a különböző szereplői

értelmezéseket egyszerre olvassa, anélkül hogy bármelyik – korlátozottként megjelenített – perspektíva mellett elkötelezné magát. Ez az úgymond felülnézeti pozíció jellemezhető a tér vonatkozásában, földrajzi szempontból a térkép ábrázolási sajátosságaival. Az Agatha Christie *Egy marék rozs* című regénye kapcsán tett megállapítások szerint az intertextuális olvasás lehetőségét a metapozíciónak nevezett, de Foucault Bentham-elemzése nyomán „mozgó Panopticon”-ként is leírható helyzet teremti meg. Ezzel összhangban a térképszerűnek nevezhető felülnézetből sem a fogalomban foglalt távolság miatti eltávolodás veszélye, hanem ellenkezőleg, a fragmentált – mert egymásutániségükben szemlélt – terek közeledése, sőt egymás kontextusában és interakciójában való szemlélése, értelmezése következik. Az egymásra következő, sorkihagyással vagy akár számozással elválasztott szövegdarabok (a „fejezetek”) és másfelől a nyomozó által egymást követően megismert térdarabok párhuzamba állíthatók, amennyiben a láthatóvá tétel igénye a térképszerű látásmódot, az igazság birtoklásának – az episztemológiai problémaként kódolt bűn jegyében jelentkező – kíváncsi pedig az egyetlen, igazságigénnyel felruházott narratívát hozza létre. A detektív mint mozgó Panopticon mindent lát, és elvéve a szereplőktől a maguk alkotta történetet, jogot formál arra, hogy ő alkossa meg mindannyiuk igazságát.

A terek különböző perspektívájú értelmezései összjátékának olvashatóságát az egységesként tételezett „koordinátarendszer” teszi lehetővé. A téri megismerés és a téri kifejezések úttörő jelentőségű elméletét kidolgozó Alan Garnham terminusaival (2003: 38–41.) ebben az összefüggésben élve: a detektív értelmezésében a szereplők által kidolgozott „deiktikus” jelentések, melyek két külső tárgyat viszonyítanak egymáshoz a beszélőközpontú koordinátarendszeren keresztül, felülród(hat)nak egy egyetemesnek, a személyközpontú értelmezésekhez képest általánosnak tekintett rendszerben. Garnham, aki hivatkozott tanulmányában közelebből a bal-jobb, előtt-mögött, alatt-fölött téri viszonyokat leíró kifejezéseket tekinti át, ez utóbbit „gravitációs” jelentésnek nevezi, amelynek alapja a gravitációs keretrendszer. Ez nem deiktikus a szónak abban a szokásos értelmében (elkülönítve az alap-, a szűkebb értelemben deiktikus és az intrinzikus jelentéstől is), hogy nem veszi figyelembe a beszélő perspektíváját; olyan koordinátarendszertől függ tehát, ti. a gravitáció által meghatározott orientációs kerettől, amelyet egyik beszélő perspektívája sem befolyásol. Az E. A. Rodriguez álnéven író Barsi Ödön *A vörös skorpió* című (először 1936-ban, a Nova Kiadó *A Nova kalandos regényei* sorozatában megjelent) művének végén a főfelügyelő azt magyarázza, hogy Rex ölte meg nagybátyját légfegyverrel, amikor egyedül

volt bent a szobájában. Miller nyomozó – aki az ajtó előtt várakozott – azt feleli, ő nem hallotta a lövést. A főfelügyelő így válaszol: „Hallotta is. Nem emlékszik? Pedig maga beszélt el nekem, hogy egy ajtó becsapódott, mialatt Rex bent volt. Ez volt a légfegyver csattanása és egyben az első nyom is. Én nem hallottam semmit a folyosó másik végén, pedig az ajtócsapódást nekem is kellett volna hallani.” (185.) Miller kizárólag saját perspektívájára támaszkodik, amelyben a csattanás ajtócsapódásként is hangozhat, a főfelügyelő viszont a hangok terjedésének személyfüggetlen tulajdonságai alapján különbözteti meg azokat. A detektívtörténetben a térbeli pozíciókon és időpontokon alapuló koordináta-rendszer tehát éppoly egyetemességre tart igényt, mint a Garnham által kijelölt összefüggésben a gravitáció.

A koordináta-rendszer segítségével a nyomozó a különböző „méretarányú” (részletesebb vagy általánosítottabb) és különböző „alapponthálózatokon” nyugvó szereplői térképeket egységesíti, hogy végül egy narratívában, illetve egy térképen szemlélje az egyes szereplők történetét és térbeli-időbeli mozgását. Ez az eljárás a mai olvasó számára akkor válhat feltűnővé, amikor egyes művek éppenséggel nem érvényesítik. Jósika Miklós korábban vizsgált, *A szegedi bosszorkányok* című regényében a mai olvasó azonnal „összefüggésbe hozza” a Futaky fiú halálát, az ikerlányok eltűnését és a „Futaky lányok” megjelenését. Hosszú idő telik el azonban, mire ezek a térben és időben távol zajló események a helybeliek számára (és a narrátori szövegben) *összehasonlíthatóvá* válnak. A mai olvasó számára „kézenfekvőnek” tűnhet, hogy Futaky a fia halála miatti bosszúból rabolta el a grófné lányait (főként, mert ezután ő sem tartózkodott Szegeden). A szereplőknél azonban nem csak a „motiváció” nem merül föl: a három esemény ismerete „pontoszerűen” magába záródik, a különböző terek elszigeteltek maradnak a megismerés számára.

Első ránézésre úgy vélhető, mintha a „klasszikus” krimibeli zárt tér „áttekinthetősége” és a térképszerű látásmóddal összefüggő szelekció és általában a felülnézet ellentmondásban állnának. A krimik tere azonban olyan finoman differenciált és szelvényekre, egységekre osztott, hogy bár a gyanúsítottak „korlátozott” számát biztosítja, megköveteli a detektívtól a szereplők mozgásának „térképre” vetítését. Ez megkívánja az egységes alapponthálózat és a megfelelő méretarány(ok) kialakítását. Ugyanakkor kartográfiaileg meglepő, a nyomozás fogalma szempontjából viszont szükségszerű módon – hangsúlyossá téve a „térkép” mentális konstrukció voltát – mind az alappontok sűrűsége, mind a méretarány egyenetlen-egyenlőtlen. Ez a térképszerű látásmód és a „klasszikus” nyomozó látásmódja közötti döntő különbség azt jelenti, hogy utóbbi esetben termékeny feszültség rajzolódik ki egyrészt a térkép által kijelölt

tér egészének felülnézeti, kívülről és másrészt az „apró” részletekre figyelő, a bűntény elkövetése során hagyott nyomokat rögzítő és ezért emblematiszusan a nagyítóval társított látásmód között. A nyomozó mentális térképének statikussága abban áll, hogy a gyilkosság pillanatát kimerevíti, másfelől azonban a tér különböző elemeinek méretaránya dinamikusan változik: az „irrelevánsnak” tekintett elemek lemaradnak, mások erőteljes „felnagyításban” kerülnek rá. A dinamikusság kiemelése különösen lényeges, hiszen „a térképi kép hagyományos értelemben pillanatfelvétel, nem pedig mozgófilm” (Klinghammer – Török 1995: 150.).

A térbeli keret előzetes meghatározása az „alappontokra” irányul, amelyek a nyomozás során felmérendő terület vázát fogják képezni, és amelyekhez viszonyítva későbbi pontok térbeli helyzete, sőt ok-okozati kapcsolata is meghatározható. Az így létrejövő elsőrendű hálózat kiterjeszthető és sűrítendő, az alappontok sűrűsége pedig az értelmezés függvényében változó. A krimi szereplőit a helyük definiálja, egyfelől egymáshoz képest meghatározott térbeli helyzetük, másfelől a szintűgy egymáshoz képest meghatározott helyzetük az interszonalis kapcsolatok hálózatában. E kétféle pozíció meghatározása párhuzamosan zajlik. Ez utóbbi szintén egyfajta mentális térképet hoz létre, hálózati mintázatot, amelyben a csomópontot az áldozat képezi. A személyközi kapcsolati hálózat meghatározása, a szereplők abban elfoglalt helyének definiálása olykor az elsőrendű feladat lehet, ahogyan ez Ellery Queen *A mandarin bűnügy* című regényében megfigyelhető. Itt ugyanis mindvégig nem derül fény arra, mi az áldozat neve, de Ellery a zárójelenetben elmondja, milyen kapcsolatban állt néhány szereplővel, és milyen céllal érkezett a szállodába, ahol gyilkosság áldozata lett: „Miután sikerült megállapítani, hogy ki az áldozat – a neve nem is fontos –, hátravolt még annak kiderítése, ki volt a gyilkos.” (227.) A kapcsolatrendszer itt a szükséges és az elégséges információ a tettes leleplezéséhez.

Alapvető szemléletbeli különbség mutatkozik meg, ha ezt az eljárást összehasonlítjuk Darvasi László *A gyilkos* neve című novellájával, amely a következőképpen kezdődik: „A Csej Ve gyilkosság Lojang város egyik legkülönösebb bűnügyi históriája volt. Holott látszólag roppant egyszerű esetnek tűnt, adva volt az áldozat és a gyilkos, éppen csak azt nem lehetett tudni, az ikrek közül melyik volt ez, és melyik amaz.” (118.) Elleryvel ellentétben a „személyközi hálózatban” való rögzítés elégtelennek bizonyul, hiszen „Sen felügyelő *semmire* sem jutott. Volt egy gyilkosa, akinek nem tudta a nevét. És volt egy áldozata, akinek szintén nem tudta a nevét” (125.) [kiem. D. E.]. A mű érdekessége, hogy áldozat és gyilkos „testi”

mivoltában értelemszerűen megkülönböztethető, sőt az ikerlányok élökként mint ellentétek formálódnak meg, de a haláleset után ez a különbség nem teszi őket „külön” definiálhatóvá. A szöveg nem működtet, illetve nem tételez olyan kategóriákat, amelyek „felcserélhetetlen” individuusként határoznák meg Hó és Víz kisasszonyt: a különbségtétel feloldódik, senki nem tudja elkülöníteni őket, még az életben maradt sem tudja, „ki” ő. A különbségtétel jellege ugyanakkor a novella folyamán elmozdul: a szöveg eleje az eltérést az emberek reakcióival írja le (Hó kisasszonyon mindenki „elámult”, Víz láttán „kellemetlen érzés fogta el”, „nem kellett senkinek”). Liuluj, aki Hó kérésére együtt hált a visszataszító Vízzel, a halottat és a síró nővért megtalálva nem tudja, melyik ki: „Vagy fordítva? Hó kisasszony torkát vágta át Víz kisasszony? Hiszen mind a két lány mezítelen volt [...]. De még az ékszereik is ugyanazok voltak.” (124.) A *hiszen* kötőszó azt sugallja, ezúttal az öltözék és az ékszer tudna különbséget tenni, viszont a nyomozás során nem merülnek föl olyan „abszolút” kategóriák (akár az öltözködésben), amelyek képesek volnának a differenciálásra – ahogyan Agatha Christie egyik szerepcserén alapuló krimijében (*Lord Edgware rejtélyes halála*) egy fiatalember „annak idején a chiswicki vacsorán is jelen volt, és nagyon jól emlékszik, milyen tájékozottnak mutatkozott Lady Edgware, amikor Homéroszról és a görög kultúráról esett szó. [...] A férfi nem érti. Meglepetten bámul rá. Aztán kapcsol. *Ez nem ugyanaz a nő*” (210.) [kiem. A. C.]. A görög kultúra ismerete, illetve az abban való tájékozatlanság úgymond distinktív jegy.

Ehelyett Darvasinál az *eldönteni* ige ismétlődik háromszor („képtelen volt eldönteni”, „ők sem tudták egyértelműen eldönteni”, „nem sikerült eldönteni”). A hó és a víz működhet ellentétként, de könnyedén átalakulhatnak egymásba: nem „szubsztanciális”, hanem halmazállapotbeli különbségről van szó, amely nem abszolút, rögzíteni képes kategória, hanem környezeti tényezőktől függő, átmeneti állapot. Ez a mozgásban, alakulásban való létmód egyrészt aláássa a szubjektum rögzítésének igényét, másrészt magukat a kategóriákat is, amennyiben kizárólag – a „klasszikus” detektívtörténet felől nézve – „megfoghatatlan” reakciók szintjén teszi lehetővé (ha lehetővé teszi) a különbségtételt. Hó és Víz kisasszony egymásba alakulnak: a „pirosra gyúlt orcával” (123.) ülő Hó *elolvad*, a szeretkezés közben kétszer elájuló Víz *megdermed*. Az életben maradt lány pedig *párává* alakul, amikor a bíróság

„szabadon bocsátja ezt a *párát*” (126.) [kiem. D. E.], a büntetéssel²⁰⁸ ügyszólván láthatatlanságra kárhoztatva.

Visszatérve a „klasszikus” detektívtörténet eljárására, az interperszonális és a térbeli viszonyok „térképének” egymásra vetítése révén határozza meg a detektív a nyomozás kereteit kijelölő, de a nyomozás során módosuló, nem mereven rögzített vonatkoztatási rendszert. Például Spencer Walls *A libbenő halál* című regényében a gyilkosság helyszíne Bishop’s Wood, de amikor a detektív a kétféle térképet egymásra vetíti, arra döbben rá, hogy a térbeli vonatkoztatási rendszerbe be kell vonnia a dartmoori fegyházat is, ami visszahat a személyközi kapcsolatok addig kialakított hálózatára; egyúttal az időbeli vonatkoztatási rendszert is ki kell terjesztenie, a múltbeli börtönöket is bevonva a vizsgálódásba. A krimiben a nyomozás ilyen értelemben *per definitionem* a térbeliesítés aktusa.

Mivel a nyomozás alapvető mechanizmusát – a „rámutató jelek” olvasása mellett – a gyanúsítottak térben és időben való rögzítése képezi, a térbeli helyzet problémája szorosan összefügg mind a koordináta-rendszer lefektetésének, mind az alapponthálózat létrehozásának földrajzi-térképészeti kérdésével. Ez a térnek jellegzetes szemlélését követeli meg: a távolság immár nem abszolút, mondhatni ontológiai kategória, mint például a szentimentalizmus irodalmában, ahol a szeretett lény vagy itt van, vagy távol (Moretti 1999: 22.). A krimik tere a relatív, mérhető és ennyiben szekvenciálisnak nevezhető távolságok tere. A távolság egységekre tagolódik, amelyek megtétele bizonyos mennyiségű időt vesz igénybe. Alapvetően eltér az ún. „gótikus” regények terétől, amely jellemzően a kiútatlanság érzetét kelti, szorongatóan zárt, áthatolhatatlan, kiismerhetetlen és ezért fenyegető.

A térkezelés szempontjából érdemes egymás mellé állítani két művet, Ann Radcliffe 1790-ben készült *A Sicilian Romance* és Spencer Walls (Havas Zsigmond) *Fekete kastély* című regényét. A két mű közös sajátossága, hogy a titok – Radcliffe-nél a toronyban felvillanó fény, Havasnál Balmacar és az inas, Arthur meggyilkolása – megismerését a téralakulat „áthatolhatóságának” függvényévé teszik. Radcliffe regényének első fejezetében a vár déli, nem lakott, ezért zárva tartott szárnyában fény jelenik meg, majd tűnik el. A márkí távollétében a nevelőnő keresteti a szárny kulcsát, valamennyi fellelhető kulcsot kipróbálják, de egyik sem nyitja. „A kastély valamennyi kulcsával megkísérelték kinyitni a zárat, de

²⁰⁸ „Megtiltjuk továbbá – hordozta körbe szigorú tekintetét az egybegyűlteken a Legfőbb Bíró –, hogy bárki névvel szólítsa, elkeresztelje vagy gúnyolja. Nincs neve, tilos beszélni róla, tilos kérdezni tőle, tilos rákiáltani, tilos kitérni az útjából, tilos utánanézni, tilos meghallani, amit mond, tilos segíteni neki, tilos etetni, tilos bántalmazni, tilos az életét venni, tilos gyógyítani.” (126.)

eredménytelenül, és végül kénytelenek voltak távozni, anélkül hogy akár kíváncsiságukat kielégítették volna, akár félelmüket lecsendesítették volna.”²⁰⁹ A ragaszkodás a kapu kinyitásához érdekes reakció, hiszen – a detektívtörténet térfelfogása felől feltűnő módon – nem azt a kérdést teszik föl, honnan lehet még bejutni, és kinek lehetett erre lehetősége. Más szóval az áthatolhatóság abszolút kategóriaként működik: ha nem nyílik a kapu, a tér áthatolhatatlanul zárt. Nem tagolódik olyan részekre, amelyek alkalmilag felhasználhatóak volnának a bejutásra. Ezzel szemben Havas regényében Sir Michael nyugalmazott nyomozó arra a következtetésre jut a holttestek helyzetéből, hogy az inas engedte be a tettest. Azt a kérdést teszi föl, kit engedhetett be. Sir Michael így érvel Churt, az orvos bűnössége mellett: „De ha semmi bizonyíték sem volna Churt ellen, akkor is ellene szólna az a tény, hogy rajta kívül senki sem követhette el a gyilkosságot. Neki szabad bejárása volt a kastélyba, bármikor jöhetett-mehetett. Arthur ismerte és bebocsátotta... És éppen azért, mert az inas látta őt, vele is végeznie kellett.” (110.) A térszemlélet vonatkozásában az alapvető különbség abban ragadható meg, hogy a gótikus regényekben hiányzik az a szekvencialitás, a különböző térelemek eszközszerű felfogása, amely annak a kérdésnek az előfeltétele, hogy milyen bejutási módok lehetségesek az „eredendően” erre szolgáló kapun kívül.

A térrel párhuzamosan az idő is egyre kisebb egységekre „darabolódik fel”. Fritz Lang *Dr Mabuse, der Spieler* című, 1922-es filmjében például még szenvednek a szereplők attól, hogy életük egyre kisebb időegységekre bomlik. Az időnek ez a fogalma az I. világháború körüli években erősödött meg. Ekkortájt terjedtek el széles körben a zsebórák, új jelentéssel ruházva fel a pontosság fogalmát. 1912-ben a nemzetközi párizsi időkonferencia világszerte szabványos időmérést valósított meg (Schmid 1994: 365.), felváltva a különböző helységeken mért különböző időket. A szabványos időmérést pedig legalább annyira szükségessé tette, mint amennyire – annak eredményeként – követte a koordinálhatóság igénye. A különféle időmérések párhuzamos működése nagy problémát okozott a hadsereg és a vasúti társaságok számára, de a krimikben legalább ennyire szembetűnően megnyilvánul az emberi tevékenységek, mozgások új időfogalom keretében való összehangolási és ezzel összefüggésben felügyeleti kíváncsálma. Az óra mellett a vasút, valamint a hivatali és egyéb fogadási idők, a tágan értelmezett „menetrendek” az emberi életet az idő primátusa alá helyezték. A bűntény immár „pontosan”, más szóval egységes – nemcsak térbeli, hanem

²⁰⁹ Az eredeti angol szövegben ez áll: „All the different keys of the castle were applied to the lock, without effect, and they were at length compelled to quit the place, without having either satisfied their curiosity, or quieted their fears.” (8.)

időbeli – koordináta-rendszerben meghatározott ideje éppúgy szűkre szabja a nyomozás során vizsgálándó időtartamot, ahogyan szintűgy egységes vonatkoztatási rendszerben definiálódik a határokkal rendelkező, „zártnak” mondható tér.

A tér instrumentális koncepciója és a térképészeti szemléletmód felveti a kérdést, hogy a detektívtörténet tere milyen testi tapasztalatot tesz lehetővé, illetve másfelől milyen testi tapasztalat íródik a térbe. Amikor Richard Sennett *Flesh and Stone* című könyvében (2002) felteszi ezeket a kérdéseket, nem utal a detektívirodalomra, noha ez a műfaj sajátos módon ötvözi a modernség két figyelemre méltó fejleményét. Az egyik a nyombiztosítás és a felügyelet technikai médiumok által meghatározott lehetősége, amely a tér fokozott mértékű manipulálhatóságát vonja maga után. A másik ezzel látszólag ellentétes jelenség. A detektívtörténet ugyanis, fontos példáját kínálva annak, hogy a test politikája miként gyakorol hatalmat és alkot városi formákat, olyan városfelfogást követ, amely – párhuzamba állítva a testen belül felfedezett és a környezetben a XVIII. századtól építészeti-várostervezési követelményként megfogalmazott áramlást – a test mozgásán alapszik, és amely a mozgás megakadását veszélyként ítéli meg. A mozgáson alapuló térképzetet Sennett a vérkeringést a XVII. században felfedező William Harvey-ig vezeti vissza, amelynek nyomán új emberkép született: az életenergia forrása eszerint nem a hő, mint azt az ókorban hitték, hanem a mechanikus keringés. Ez az elv többek között azzal a fontos következménnyel járt, hogy az egészség a vér és az idegi energiák szabad áramlásaként és mozgásaként értelmeződött át, előbb a test, majd a város vonatkozásában. Amikor a XVIII. században Ernst Platner analógiát vont a kettő között, azt állította, hogy a levegő a vérhez hasonló: szabadon kell áramolnia. Ez az egészségkoncepció fogalmazódott meg a XIX. századi várostervezésben is: az embereknek mint szabadon mozgó egyének tömegének áramolniuk kell, ehhez pedig a városnak artériák és vénák hálózataként kell működnie. Ha a közlekedés árama bárhol megakad, az éppoly végzetes, mint a testben (i.m. 255–264.).

Sennett azonban rámutat az áramlás közegeként felfogott város és az áramló testként értett ember felfogásának bizonyos következményeire. Könyvének előszava szerint egy feltűnő kortársi jelenség készítette az értekezés megírására: az érzéki ingerektől való megfosztottság, ami a modern épületek többségét sújtja, azaz a tompaság, monotónia, tapintási sterilitás. Ez annál inkább figyelemre méltó, mivel a modern kor nagyra értékeli a testi érzeteket, a fizikai élet szabadságát. A folyamatosan zajló városi átalakulás a lakosságot a sűrűn lakott központokból gyéresebb terekbe tolja ki (külvárosokba, irodatelepekre, ipari

parkokba), amit mindenekelőtt a sebesség tett lehetővé. Ennek folytán a tér a mozgás (mint cél) eszköze lett, és így kevésbé stimuláló. Az utazó test fizikai helyzete megerősíti ezt az elszakadást, az autóvezetéshez szükséges mozdulatok mikrojellegűek (például egy ló húzta kocsirányításához képest). Másrészt az utak szabályosságával egyre kevésbé kell figyelni a környezetre ahhoz, hogy előrejussunk. A mozgás tehát kevés fizikai erőfeszítést és részvételt igényel, csupán apró mozdulatokat az egyre kevésbé összetett miliőben. Sennett észrevétele szerint így passzívakban tapasztaljuk meg a minket körülvevő tereket (i.m. 18.).

Ennek a kortársi tapasztalatnak számottevő előzményét és látens tematizálását nyújtja a detektívtörténet. A város kronotoposza felőli közelítésben válhat nyomatékkossá, hogy a műfajban a bűntény „zárt” térben történik, illetve „zárt” térbe íródik, amely jellemzően kényszerű „megakadásként” jelentkezik, és megállásra készítet. Ugyanakkor ez a zárt tér biztosítja – ismeretelméletileg – a bekövetkező bűntény megismerésének igazságigényét, és rákényszeríti a mozgás uralkodó elve által elidegenedett térhez mint a „lenyomat” közegehez való „visszatérésre”. Sennett érzékeny elemzése így egészítheti ki az általa érdekes módon nem említett Walter Benjamin-i gondolatmenetet: a detektívtörténet nem csupán az ember nyomainak eltűnésével fenyegető városból vezet ki (amihez a fejezet elején a pasztorál műfaji kódját kapcsoltam), hanem olyan feszültséget működtet, amelyet elfojthat, de feloldani nem tud. A cselekmény szintjén átmeneti és kényszerű megállásra való készítettségként jellemezhető, a tér poétikájában pedig zártként leírható téralakulat egyszerre kapcsolódik a bűntényhez, miközben – ismeretelméleti vonatkozásban – csak ez a megakadás lehet képes a maga zárt terében az olvashatóvá tételre. A mozgás megakadása összekapcsolódik mind a bűnnel (a mozgás kérdése felől), mind az olvashatóvá tétellel (a *camera obscura* mint diskurzív tárgy felől); miközben a mozgás a tértől való elidegenedéssel fenyeget. A „klasszikus” krimik jellemzően az olvashatóvá tétel „idilli” inszenírozásával leplezik el azt a fenyegetést, amelyre Sennett hívja fel a figyelmet.

A fent említett feszültség érhető tetten az E. A. Rodriguez (Barsi Ödön) *A vörös skorpió* című regényében. London számos pénzembere után a milliomos George Walford is zsaroló leveleket kap a Skorpió nevű bünszövetkezettől, de mivel nem hajlandó fizetni, előbb fia, majd ő is gyilkosság áldozata lesz. A regény a zsarolással szemben a gyilkosságok „zárt” tereit teremti meg, ahová kívülről lehetetlen a behatolás, és ahol a tettes így – a „kinti” város végtelenségével szemben – körülhatárolható csoport tagjaként értelmeződik újra, és mint George Walford unokaöccse lepleződik le. A külső behatolóra való várakozás és a zsarolással

összekapcsolt „nyitottság” felől így a szűk metszetre leképezett tér és ezzel a szintűgy szűk metszetre leképezett közösség felé történik elmozdulás. A tér pedig kizárólag itt működik a „lenyomat” közegeként, ahol értelmezhető a lövés iránya vagy az, hogy minek a kanóca maradt a holttest közelében. Ezeken a metszeteken kívül „pusztán” az üldözés közegévé, a mozgás eszközévé válik, és így „megnyílik”. Vagy „áthatolhatatlan”, vagy „használható” (133.), ahogyan ez olvasható a szövegben, azaz vagy alkalmas a továbbhaladásra, vagy nem. Ennek megfelelően a gyilkos és a főfelügyelő akciói is (követés és menekülés kettősségében) e mozgás, és nem a bűntény megismerésének, a tér olvasásának manipulálására irányulnak.

A mozgás felértékelése azonban a tér leértékeléséhez vezet. A városi tér felmérését, értékelését mindkét fél számára az határozza meg, hogy mennyire könnyű átjutni rajta, a sebesség pedig az olvashatóság ellenében hat: a külvilág érzékelése az előrehaladás, követés, utolérés lehetőségeire irányul. A tér többé nem nyomokat őrző közeg, s ahogyan kinyílik, a nyomozás célja is elmozdul. Amikor a főfelügyelő így szól: „George Walford meggyilkolása titkát különben [...] ma reggel megfejtettem! A Skorpió elfogatásához még időre van szükségem, bár személye már nem ismeretlen előttem” (100.), az a belátás fogalmazódik meg, hogy a „lenyomat” közege lehetővé tette a megismerést, a mozgás elvén alapuló tér viszont az elfogást avatja a nyomozás téjtjévé. A „lenyomat” közegének értelmében vett tapintható valóság érzete meggyengül, hiszen az „ideális” tér sajátossága a semlegesség. A főfelügyelő egyik üldözése kapcsán ez olvasható: „Messziről mintha éles sípjel felelt volna, de nem ért rá gondolkodni. Az irtózatos rohanásban a fák gallyai összeolvadtak, áthatolhatatlan fátyolt képezve, mely tömörebb volt, mint a ködfellegek.” (133.) A „klasszikus” detektív részleteket manipuláló eljárásával szemben itt a gyors továbbjutásnak az kedvez, ha minél kevésbé vonja el bármi a figyelmüket. A szöveg ezért emeli ki a „katonás sorrendben” álló fákat; a csendet hangsúlyozandó a fákra és a falvakra vonatkoztatva megismétli a *hallgatag* szót (132.). A Skorpió bandájának teherautója sem a hozzájuk vezető nyom, hanem a főfelügyelőt gátló akadály. A menekülő Rex emblematikus módon a lópban leli halálát, olyan téralakulatban, amelyben nem hagy „lenyomatot”, hanem amely megnyílik, és az autópályához hasonlóan a mozgás (ezúttal az elmerülés) eszközévé válik: „Onnan már nyomokat sem lehetett látni, a lóp mindent elnyelt. Megkövülten nézték a bugyborékoló, majd lassan kisimuló mocsárt” (181).

Az üldözés azonban rendre sikertelen, hiszen a Skorpió, George Walford unokaöccse, tud a tervekről, és a regény ezután visszaírja a nyomozás térszerkezetét a „klasszikus” krimiből ismert struktúrába. Teszi ezt úgy, hogy a főfelügyelő záró elbeszélésében a Walford

család körüli események elszakadnak a bünszövetkezet zsarolási-betörési működésétől, és bár annak nem elhanyagolható szerepe van a cselekményben, a bűnügyeket végül Rex egyéni vállalkozásává avatja. A mű elején Walfordtól a zsaroló húsz-, majd harmincezer fontot követel, azután meggyilkolja Johnnyt (Walford fiát), majd George Walfordot, később elrabolja Walford gyámlányát, hogy „kiszabadítva” őt feleségül vegye, és így övé legyen a vagyon. A két Walford meggyilkolása tehát átértelmeződik a zsarolás valóra váltásából a lány feleségül vételén keresztül a vagyon megszerzésévé. Ezzel a bünszövetkezet és a zsarolás is leértékelődik, elkövetői „fortélyá” értelmeződnek át, amelyek csak látszólag nyitják ki a gyilkosságok „zárt” terét: arra hivatottak, hogy az ezek működési közegéül szolgáló „zárt” térről eltereljék a figyelmet. Rex éppen a bűntények „zárt” terének köszönhetően tudja sokáig elkerülni az elfogást.²¹⁰ Ennek révén feszültség keletkezik a (*hard-boiled school*-ra jellemző) nyitott tér és a „klasszikus” krimi zárt tere, illetve másfelől a mozgás elvére épülő térszerkezet és az olvashatóvá tétel között. Az utóbbihoz való „visszatérés” egyúttal a tér „semleges” ideálja helyett a „lenyomat” közegeként történő működtetését és ezzel felértékelését is jelenti, aminek révén lehetővé válik a létrejövő szimulakrum igazságigényének érvényesítése.

„Mozdulatlan és néma város ez”?

Száraz Miklós György: *Az Ezüst Macska*

Visszatérve a detektívtörténetbeli „antropocentriskusság” meghaladásának fentebb vázolt lehetőségére, figyelmet érdemel Száraz Miklós György *Az Ezüst Macska* című regénye, amelyben a történetek „özöne” (Balogh 1998: 889.), az „áradó szóbőség” (Sturm 1999: 199.) egyszerre hat a környezet „lenyomatok” közegeként való eszközszerű felfogása és a lineáris narratívakoncepció ellenében.

Az elbeszélő azért érkezik a Fátra hegyei közt meghúzóódó kisvárosba, hogy a harminc évvel korábban elhunyt Jacobus Troll haláláról érdeklődjön a lakosoktól. A regény eleje tehát a múltbeli esemény megismerésére induló narrátor elhatározásának inszenzációjában („azért utaztam el, hogy több mint harminc év elteltével megpróbáljam felderíteni Jacobus Troll

²¹⁰ Erre a kettősségre mutat rá az is, hogy míg a főfelügyelő az ifjú Walford meggyilkolása után gyanakodott a visszatérő, de a lövés idején nem a házban tartózkodó orvosra, a regényt záró elbeszélésében mégis azt mondja, már az első haláleset után a benti jelenlévőkre koncentrált, mert a lövés nem jöhetett kívülről.

rejtélyes históriáját”; 8.) játékba hozza a detektívtörténet műfaji kódját. Ennek megfelelően a „leképezésként” értelmezett megismerés irányában kelti föl azt a várakozást, hogy Jacobus Troll halála kerül „sok nézőpont fókuszába” (Balogh 1998: 889.). A szöveg mozgása azonban nem teremt ezt „uralni” képes elbeszélői tudatot, és rendre „elfeledkezik” arról a Jacobus Trollról, akinek „rejtélyes históriája” elbeszélését kijelentette. A szöveg emlékezete és a narrátor regény eleji elhatározása, akinek hangját ritkán engedi a textus megszólalni, és aki Trollnak szinte *Doppelgänger*évé lesz, élesen elválík.

A „klasszikus” detektív környezet, közösség, narratíva fölött egyaránt gyakorolt „ellenőrzésével” szemben (vö. *camera obscura*) itt a nyomozó feloldódik a környezetben, a közösségben és a történetek sokaságában. A narrátor Trollhoz hasonlóan elsődlegesen hallgatóság, kevés szövegrészt alkot meg a regény az ő hangjukként, de rajtuk keresztül szólnak meg a többiek. Troll e tekintetben oly „testetlenné” válik, hogy Kontyos Pintér Erzsók előtt a nagypapa tűnt föl, mintha őhozzá beszélne, és megjegyzi: „Én meg csak beszéltem hozzá, ahhoz a sötét árnyhoz, Trollhoz vagy a nagypámhoz, annyit beszéltem, mint máskor egy esztendő alatt.” (117.) Erzsóknak ez az elbeszélése előbb Trollt, majd a narrátort alkotja meg befogadóként, ami annál váratlanabban éri az olvasót, mivel a szöveg modalitása nem változik.

Az elbeszélő a városba érkezve azt állítja, „úgy éreztem, hogy az idővel együtt magam is semmivé válok, és testetlenül lebegek, akár a várost karéjozó hegyek fölött a narancsszínű, mozdulatlan felhők” (9.). Ebben az önfeladással vagy Buell kifejezésével élve, „az énről való radikális lemondással” rokon gesztus sejthető. Olyan testetlenné válásról van azonban szó, amely éles ellentétben áll a Bodor Ádám-i Gábrriel Ventuza Bogdanski Dolinára történő érkezésekor bekövetkező „önfeledt álmával”. Bodornál a környezet, a szemét a térben rögzített testet megfosztja az emlékezettől, és a szöveg a „kerülőúton” mozgó testbe írja bele az emlékezés hatalmát. Száraz Miklós György regényében ezzel szemben a narrátor tartózkodása a „környezettől független szellemi, sőt testi lét illúziójától” (Buell 1995: 144–145.), a fölérendelt tudat autoritásának kétségbe vonása nem jár együtt az emlékezettől való megfosztottsággal. Ellenkezőleg, a kibontakozó elbeszélői koncepció abban érdekelt, hogy a környezetet engedje megnyilvánulni.²¹¹ Amikor a narrátor azt a megállapítást teszi, hogy „amíg tudom a fenséges és közönyös hegyek, folyók és patakok nevét, addig nem bánthatnak.

²¹¹ Sturm László hasonlóan az emberin túli érdekre hívja fel a figyelmet: „A hangulat- és ritmusváltások, a kiszámítható és a váratlan összefonódása azt sugallja, hogy a világ esetlegességei mögött valamely értelem munkál, amely azonban mindig túlcsoordul az emberi megismerésen.” (Sturm 1999: 200.)

Tudom, reménytelen, babonás képzelgés ez. Elkezdek egy újabb történetet” (34.), az autonómia említett feladása egyúttal a környezet megnyilvánulásának lehetőségét hordozza.

Walter Benjamin – *A tömeg embere* című Poe-elbeszélésben, a detektívtörténet e „röntgenképében” a nyomozót a *flâneur* felől közelítve meg – Georg Simmelhez hasonlóan a nagyvárosi lét paradigmaticus módozataként írja le a szemlélés „elragadtatott elkülönülését” (legalábbis bizonyos osztályba tartozó és státusú férfiak számára). Lawrence Buell mutat rá, hogy az ökokritika horizontján a *flâneur* kevésbé bírhat „környezeti tudatossággal” (2001: 88–89.). Az *Ezüst Macska* arra irányuló törekvésként olvasható, hogy az „elkülönült találkozás” trópusától eltérve a találkozás lehetőségeit gondolja újra. Azáltal, hogy a regényben működő narratori funkció lemond a környezettől független lét illúziójáról, miközben a szöveg játéktérében tartja a detektívtörténet kódját, a mű a „klasszikus” nyomozó – mint narratívaalkotó és a tér olvashatóvá tételére törekedő funkció – újraértelmezésében érdekelt.

A narrátor mint fölérendelt „tudat” autoritása megkérdőjeleződésének kardinális vonatkozása, hogy miként képződik meg a szövegben a nyomozás tárgya, Jacobus Troll. Minden megszólaló lakos elbeszélésében felbukkan vagy hallgatóként, akihez szóltak, vagy érdeklődőként. A két legjellemzőbb retorikai fordulat vele kapcsolatban a „mondta Trollnak” és a „kérdezte Troll valakiről/valamiről”. Az ő felidézésével az emberek mindkét esetben saját magukat szolgáltatták meg, azt idézik fel, mit mondtak, válaszoltak neki – magukról vagy másról. A szöveg pedig éppen e retorikai eljárások révén avatja a szóban forgó elbeszélést mások „történetévé”. Troll – a regény eleji „felderítés” kijelentése révén – az olvasói figyelem középpontjában áll, de amikor neve felbukkan, a szöveg a középpontba helyezés és a marginalizálás játékában kiveszi őt az adott történet fókuszából. Az a benyomás támad így, hogy Troll mindig valaki más kapcsán bukkan fel, de rendre megjelenik. A 9. fejezetben például – miután Bernáthegyi Salamon elbeszéli, miként volt kénytelen a városka kóbor kutyái elől menekülve a fél éjszakát egy fán tölteni, ahelyett hogy Liza asszony „leánykaival” mulatta volna az időt – Keresztély Béni jelentősegteljesen felteszi a kérdést, vajon miért költözött Jacobus Troll a városba. A kóbor kutyák és Troll érkezésének összekapcsolása csupán egy példa arra, ahogyan a kérdések, rejtélyek „mögé” folytonosan ő vetődik mint „végső” titok. Keresztély Béni kérdése azt a várokozást kelti föl, hogy Trollt vitatják meg, de amikor – a narratori kérdezősködés diegetikus szintjén – Gladiólusz megjegyzi, mindezt Haramia Gáspártól hallotta, aki ott ült „külön asztalnál, mert egy ideje már nem tartott a kompániával” (79.), a szöveg elmozdul, előbb a fogadósne monológiába, majd Haramia

Gáspár magába fordulásának történetébe. A szöveg mintegy „elfelejti” Trollt, majd egyszer csak Kontyos Pintér Erzsók „hangja” szólal meg: Haramia Gáspár a közéletől visszavonulva összebarátkozott Trollal. Újra felbukkan tehát, de ahogyan korábban Bernáthegeyi Salamon, ezúttal Haramia Gáspár történetében; más szóval, amikor valaki őt említi, „másról” beszél.

A „klasszikus” detektív megismerésének diskurzív tárgyaként értelmezett *camera obscura* korlátozza a környezetet, a közösséget és a történeteket, egyszerre teszi az elme számára felfoghatóvá és körülhatárolhatóvá azokat. A nyomozás folyamatának minden mozzanata arra irányul, hogy a bűntény (a baudrillard-i terminológia szerint első rendbe tartozó) szimulakrumát, hasonlóságon alapuló mását megalkossa. Csak ehhez képest értelmezhető progresszió és retardáció kettőssége, dialektikája. Száraz Miklós Györgynél azonban a bűntény története nem a leképezendő végpont (illetve az elbeszélő törekvése ellenére sem válik azzá), hiszen Trollról „még a halála napján is csak keveset, szinte semmit sem tudtak” (56.). Ez a kijelentés a „klasszikus” detektívtörténet hagyománya felől a megismerés kudarcát jelentené ki, hiszen „egymásnak is ellentmondó jelentések”, „mendemondák” és „ellenőrizhetetlennek mondott források” (56–57.) állnak rendelkezésre. Ezek, valamint a „találgatták”, „emlékezni véltek” igei alakok révén a szöveg többszörösen aláássa a leképezésszerű megismerés lehetőségét. Nemcsak a narrátor indul a városba azzal a céllal, hogy megismerje Troll történetét. Harminc évvel korábban a város is meg akarta ismerni „múltját, származását”, ő azonban a leszármazás elvével szemben a történetek körkörös növekedésének gyűjtőpontja. Ezt a körkörösséget képviseli emblematikusan a „hulladékbegyűjtő és ereklýeforgalmazó tevékenysége közötti” kapcsolat: előbbivel begyűjti, amit mások kidobnak, utóbbival előállítja azt, ami (állítólag) mástól származik. Ahogyan Troll áll a ki-/eldobás és a leszármazás találkozási pontjában, úgy ő a mendemondák gyűjtőpontja is, amikor a városkában „a beszélgetés szokott medrébe, azaz Trollra terelődött” (202.). Érkezések a lakókat leginkább az foglalkoztatja, hogy gazdag, és kimerült tárokat vásárolt – azaz megítélése mindkét esetben gazdagság/bujaság és kimerültség/szegénység oppozíciójába íródik. Ez az a két momentum, amelyek révén személye a „kitalálmányokat” generáló ponttá válik.

A mű „a legvadabb híresztelések, a legotrombább kitalálmányok” (59.) kifejezéssel megteremti a róla szóló szövegek értékelésének külső, a közösségen kívüli pozícióját, de a figurájához való hozzáférés külső vagy „metapozícióját” nem. Száraznál e tekintetben és általánosabban az elbeszélések működésében nem a hasonlóság, hanem a növekedés elve

érvényesül. Növekedésről beszélni annál inkább indokolt, mivel a történetek és a növények alakulásának megfeleltetése számos, például a következő szöveghelyen is megfigyelhető: „Mert akkoriban még nem a gyógyfüveknek, hanem a babonás történeteknek és a kísértethistóriáknak volt a melegegája az Ó-Posta.” (111.) Erzsók itt azt mondja, gyógyfüveket szed, de a fejezet elején „gyomról” van szó, amely „az emberi élet romjain tenyésző, szívós és kiirthatatlan, kozmopolita növények ármádiája” (108.). Ahogyan a gyomok a romokon tenyésznek, nem magból nőnek, és nem ültetik, hanem irtanak, úgy a történetformálódás sem a leszármazás elvén alapszik, az elbeszéléseknek „nincs kezdetük, nincs alapjuk, nincs okuk” (Benvenuto 2004: 180.). A gyomokhoz hasonlóan „öngerjesztő” módon működik a történetmondás is. „Örökkön örökké csak halottak szerepeltek” (115.) a fogadóban – az elbeszélések áramlásának csomópontjaként működő Ezüst Macska fogadóban – elhangzó történetekben is, így senki sem mert felállni az asztaltól, és hajnalig folytatták. „Öngerjesztő” folyamatként, „folyamatos áramként”, „féktelen körforgásként” jellemzi a körbejáró szöbeszéddek, mendemondák alakulását Sergio Benvenuto is: „A szöbeszéddek árama nem hierarchikus, [...] hanem horizontális – egyáltalán nem támaszkodik a bizonyításra vagy a törvényességre, és az eredeti információra sem. [...] a szöbeszéddek saját magukból táplálkozó, tiszta társas kommunikációk.” (i.m. 181.)

A „saját magukból táplálkozó” kommunikációk rendre feszültségbe kerülnek a nyomozás által játékba hozott hierarchikus, leszármazáselvű és az ekvivalencia elvén alapuló szimulakrum létrehozására irányuló elbeszélés koncepciójával. A növekedés elvében értelmezhetetlenné válik az a kérdés, hogy melyik történet „tartozik” a megismerendőhöz és melyik nem; továbbá (az elbeszélések áramában) elképzelhetetlen a szimulakrum által teremtett lezárás. „Valamit befejezni, az annyi, mint kivégezni a számtalan lehetőséget. Szűkebbre és szűkebbre szabni a mozgásteret. Egészen a kegyetlen és végső pillanatig. Miközben abban sem lehetünk biztosak, hogy reggelente ugyanazzal az emberrel nézünk szembe a tükörben, aki este az ágyunkba feküdt” – olvassuk a regényben (163.). Narratológiai szempontból a leképezéssel szemben a növekedés elvének érvényesítése a linearitás ellenében hat, ami a játékba hozott műfaji kód, a detektívtörténet narratív potenciáljának kiaknázását teszi lehetővé. A nyomozás egyenesen a leképezés céljától való „megszabadulás” folyamataként írható le. Bényei Tamás megfogalmazásában „a detektív (a történetről rendelkezésre álló lehetséges legnagyobb tudás birtoklója) [...] a cselekmény utólagos megszervezője” (Bényei 2002: 34–35.). Száraz Miklós Györgynél az elbeszélő idézett, a

XVIII–XIX. században gyakori narratívaszervezetétől eltérő „önfeladása” azt a kérdést veti fel, hogy a narratíva működésének milyen lehetőségei képzelhetők el, ha a „környezettől független szellemi, sőt testi lét illúziójától” való tartózkodással az ember feladja „a cselekmény utólagos megszervezőjének” szerepét.

A „nem lineáris”, találkozások és történetek „egymásutánjaként” konstituálódó narratíva viszont megköveteli a tér, a hely tudatát. A kommunikációknak ebben az áramában a környezet korántsem eszközszerűen működik: a „klasszikus” detektívtörténetbeli „lenyomat” közege helyett „gerjesztő” szerepet játszik. A környezetet megnyilvánulni engedő narratíva működésének egyik legfeltűnőbb sajátossága az elbeszélői funkció átalakulása. Eddig a névtelen szereplőről, Pulyka Pál és Magda fogadásné fiáról esett szó mint „narrátorról”, azonban a regény folyamán számos pont található, ahol az elbeszélő korábban említett, a műben tematizált „önfeladása” a narrátori funkcióra is kihatni látszik. Gladiólusz és Odüsszeusz doktor „halálakor” megjelenik nekik álmaik hölgye, illetve hajója. Balogh Piroska megállapítása szerint „az események jellegéből következően egyéb szereplő sem lehet [e történetek elbeszélője], hanem titokzatos, mindentudó narrátor, talán az a különös »kollektív emlékezet«, mely rendhagyó városmonográfiaként rendezi újra és egészíti ki a városlakók történeteit” (1998: 890.). Ha pedig a mű fiktív világában „csodás” momentum a Gladiólusz haláláról szóló történetben, hogy az elbeszélő közbeveti: „pillantott rám az öreg egy hegyipálma lecsüngő levelei közül” (173.), ahol a narrátori szerep nem rendelhető sem a Gladióluszról mesélő kocsmároshoz, sem a Jacobus Troll után kutató elbeszélőhöz, akkor ez a szövegrész arra mutat rá, hogy *Az Ezüst Macskában* a Benvenuto által tárgyalt elbeszélésáramnál „tágabb” értelemben beszélhetünk a történetek körforgásáról. „Tágabb” értelemben, hiszen a regényben az elbeszélések növekedése-árama meghaladja az (emberi) közösség körét, a közösségi „szóbeszédék” hatókörét.

A Száraz Miklós György kapcsán emlegetett mágikus realizmus ezekben a kérdésekben tölthet be fontos szerepet. A detektívtörténet mellett ugyanis Száraz olyan prózapoétikai hagyományt mozgósít, amely „a XIX–XX. századi realizmus mimetikus korlátai által átmenetileg háttérbe szorított” (Parkinson Zamora – Faris 1995: 2.) tradíciókkal kíván újra kapcsolatot létesíteni. Lois Parkinson Zamora és Wendy B. Faris többek között azt a közös pontot szűrik le, hogy a mágikus realizmus a határokat, azok átlépését térképezi föl, legyenek azok ontológiai, politikai, földrajzi vagy műfaji jellegűek. Gyakran aknázza ki más prózapoétikai tradíciók felől kibékíthetetlennek tűnő lehetséges világok, terek, rendszerek

fúzióját vagy egymás mellett létezését. „A mágikus realista szövegeknek a világok pluralitásának elismerésére irányuló hajlandósága azt jelenti, hogy gyakran e világok határterületén helyezkednek el.” (i.m. 6.)

A mágikus realista poétikának ezt a mozzanatát szem előtt tartva Száraz regénye mindenekelőtt a tekintetben közelíthető meg a krimi újraértelmezéseként, hogy a szereplői diskurzusok növekedésével összjátékát bontakoztatja ki, aláássa az igazságnak az emberi tudattal való karteziánus azonosítását, amennyiben a „klasszikus” detektívtörténetben „a rejtély megfejtése explicit módon utal a világ megismerhetőségére” (Bényei 2000: 20.), valamint az ok-okozat viszony alapján definiált valóságosság és megjósolhatóság fogalmát. A „nyomozó” ugyanis lemond a metapozíció, az azzal járó narratívaszervezés és a térképszerű látásmód lehetőségéről, arra téve kísérletet, hogy a „területi imperatívuszok” (J. B. Harley) érvényesítése helyett a környezettől való, vélt függetlenséget gondolja újra. A műben érvényesített térkonceptió folyamatosan problematizálja, illetve ellehetetleníti a „lenyomat” közegeként történő és a megismerésben eszközszerűen alkalmazható működést, hiszen az emberi érdek meghaladásában érdekelt, miközben a detektívtörténet műfaji kódja újra és újra játékba hozza ezt a felfogást. Száraz regénye felől ismét, más oldalról is beláthatóvá válik, hogy a „klasszikus” krimi térfogalmának a természettel szembenállóként definiált olvashatóság, olvashatóvá tétel felértékelése az előfeltétele. E környezetbeli kettősség szubverzív jellege révén a szöveg ellenáll a monologikus kulturális formációkként értelmezhető metapozíció ideológiai vonatkozásainak.

Az Ezüst Macskában – a detektívtörténet műfaji tradíciója felől olvasva – a narrátornak a környezetben és a közösségben történő „feloldódása” és azoknak a történetmondáson keresztül való „átszűrődni” engedése, nem pedig az általa előállított (vagy megtalált) történet minősége (ekvivalenciája) válik tevékenységének próbakövévé. Ez azzal a mágikus realista poétika felől is értelmezhető következménnyel jár, hogy a „lenyomat” közegeként értett térműködéssel nem az attól történő „elidegenedést”, annak „semlegességét” helyezi szembe (ahogyan tette ezt a korábbi példában Barsi Ödön), hanem a „fizikai” szempontból részletes érzéki leírások jellemzőek. Wendy B. Faris ezt nevezi a mágikus realizmus „realizmusának” (1995: 169.), amelynek a „klasszikus” krimi szimulakrumelvétől való elszakítása alapvetően formálja át a történetalakítást. A *Scuderi kisasszony* kapcsán vizsgáltam a történetalkotás működésében megnyilvánuló különbséget, amelyet Baudrillard első és második rendű szimulakrumokról szóló koncepciója nyomán jellemeztem. Száraz Miklós György regénye a

technológiai alapokon nyugvó szimulakrumokkal szemben a történet „organikusabb” felfogását érvényesíti. Donald Worster szerint (idézi Buell 1995: 282.) a kései reneszánsz óta (a világkép newtoni mechanizációja vs a cambridge-i platonisták vitalizmusa) a jelenig (az Arthur Tansley utáni normatív ökológiai tudomány ökörendszere vs az Aldo Leopold utáni környezeti etika biotikus közössége) a háló és a gép metaforái versenyeztek egymással a természeti rend paradigmáit meghatározó módon. Ellentétük azonban korántsem magától értetődő, hiszen mindkettő a funkcionális egységet hangsúlyozza az időleges fejlődés ellenében. Mielőtt az ipari forradalom negatív konnotációkkal ruházta fel a gépet, és amíg a háló csapdát is jelentett, nem voltak morálisan oly polarizáltak, mint ma, inkább a kézműves munka és a tervezés különböző módjait jelentették. A kései reneszánsz óta azonban kézenfekvőnek tűnik a rugalmas háló (amelyben osztozunk a pókokkal) és a merev gép (amely az ember kizárólagos műve) közötti különbség. Az organikusabb metaforát ezért (hálózatként leírt kapcsolatrendszer, közösség, kölcsönös függések), állítja Worster, mindig azok részesítették előnyben a természetről szólva, akik a világ testének finom, árnyalt összetettségét akarták kiemelni hatékony működésével szemben.

Az Ezüst Macska növekedésen alapuló narratívakoncepciójának kulcsmozzanataként értékelhető ezért a regény végéhez közeledve Kontyos Pintér Erzsók „vallomása”, amely szerint ő mérgezte meg Trollt és a vadászt patkányméreggel. Ebben az elbeszélésben megszületni vélhetnénk a detektívtörténetből ismert „szimulakrumot”, amely azonban éppenséggel nem szervezi az olvasott történeteket „célelvű”, a világ megismerhetőségét hirdető narratívába. Erzsók vallomását aláássza a halottkémi jelentés, amely szerint Troll holtteste meghatározhatatlan korú, 15 halálokot győzött le, és végelgyengülésben régen el kellett volna hunynia. Másrészt Kászonyi Kenyeres András regényt záró elbeszélése az egymásra épülő és/vagy egymást törő földrajzi alakulatokról oly módon értelmezi újra Erzsók (látszólag) „rekonstrukcióként” is olvasható elbeszélését, hogy az leértékelődik a palimpszeszt egy kitüntetettnek *per definitionem* nem tekinthető rétegévé. Kászonyi Kenyeres András víziója az időben egymásra következő lávaömlésről, vizekről, hegyekről, különféle erdőségekről, majd állatokról, azután az emberről Gary Snyder híres mondatait idézik fel a *The Practice of the Wild* című művéből:

Egy adott táj lehet előbb füves, majd tülelű, később bükk- és szilfaerdő borította vidék. Lehet fele részben folyómeder, majd fedheti rideg jégpáncél. Később megművelik, kikövezik, permetezik, gátat emelnek, szintjét kiegyenesítik, beépítik. Azonban mindegyik szakasz csupán egy-egy időszakra szól, mindegyik egy-egy újabb rétege a palimpszesztnak. Az egész Föld egy nagy táblát alkot, amelyen az erők örvényének újabb és ősibb nyomai többszörösen egymásra rétegződnek. (idézi Kern 2007: 377.)

Az elbeszélő nagy utat tett meg, hiszen a városkába érkezve még így vélekedett: „Azt hittem akkor, hogy itt századok óta semmi nem változott” (9.). Innen jut el Kászonyi belátásáig, az egymásra rétegződő szintek környezetfelfogásáig. Kászonyi pedig, amikor először látogatta meg őt az elbeszélő, így szól: „Mozdulatlan és néma város ez” (15.), hogy azután a kollektív, interaktív folyamat eredményeként létrejövő város elgondolását tegye magáévá. A felismerésnek ez a története íródik rá a város elbeszéléseinek áramára, és a narratíva működése az alakulásban létet szolgáltatója meg.

A mű arra kérdez rá, hogy a környezettel való kapcsolat újraértelmezése milyen belátásokkal jár elbeszélésfogalmunkra nézve. A narratíva mint organikus, természeti jelenség felfogása mellett tesz hitet Kászonyi Kenyeres András, aki azt tanácsolja az elbeszélőnek (a regény végén olvasható szövegrészben), engedje, hogy a történet „úgy kóvályodjon elő a ködből, mint a hangya a ráfreccsent por alól – szertelenül és elbizonytalanodva”, és kezdje könyvét azzal a mondattal, hogy „Jacobus Troll szerette a hangyákat” (230.). A por említése rendkívül érdekes, mert *ahogyan* Kontyos Pintér Erzsök megjegyzi: „A por, az fontos. A sárga, nehéz por, amit az Őr-hegy és az Árpád-szikla mögül hordoz a városra a szél, s amit már hordozott akkor is, amikor szikláknak, hegyeknek, folyóknak és patakoknak még nem volt nevük, és a völgyben jávorszarvasok csordái kóboroltak. A por, az valóban nem változott.” (9.) A környezetnek ez az egyetlen eleme, amelyet a szöveg a tér különféle rétegeiben fenntart, ez úgyszólván a palimpszeszt matériája. Amikor tehát Kászonyi idézett mondata arra ösztökéli az olvasót, hogy a keletkező történetre való *előretekintés* végett *visszatérjen* a könyv elejéhez, akkor a környezet palimpszesztjének rétegeihez hasonlóan a narratíva diegetikus rétegeit is a „por” trópusa kapcsolja össze, amely a narratíva hasonló palimpszesztszerű rétegződését idézi elő.

„Troll története” „a természeti folyamatok mindenhatóságának és állandóan alakulásban levő történetének részévé [válik]. [...] Ha a természet egyáltalán szöveg, akkor folyamatosan módosításra és újraírásra kerülő szöveg. Ez a természetes és dinamikus felfogás áll igazán szemben a rögzített és stabil világ elgondolásával”,²¹² aláírva azt a „klasszikus” detektívtörténetbeli meggyőződést, hogy a világ egy „megfellebbezhetetlen”, az elbeszélések lezárásának igényével fellépő interpretációban olvashatóvá tehető. Az ökokritikai megközelítés horizontján ebben ragadható meg, hogy *Az Ezüst Macska* miként értelmezi újra az olvashatóvá tételként értett nyomozást. A regény ökocentrikus megközelítésének talán

²¹² Robert Kern írja Gary Snyder természetfelfogásáról: Kern 2007: 377.

legfontosabb pillére, hogy a megismerő „mint *én* ki lett mozdítva, fölébe kerekedik nemcsak képileg, hanem [nyelvileg] is mindaz, ami körülveszi”, márpedig az ökokritikai olvasás megköveteli „az ember természet által történő kimozdítását” (i.m. 379.).

Kőrisfa a szilíciumvölgyben

Térey János: *A Nibelung-lakópark*

Száraz Miklós György regényében a „kinyomozandó” történet a természet állandóan alakuló történetének részévé és ezért palimpszesztje kitüntetettnek nem tekinthető rétegévé válik, hogy eközben a természet kimozdítsa a megismerőt. Tág értelemben a „bűnirodalom” ökokritikai megközelítésében Térey János *A Nibelung-lakópark* című műve pedig mindenekelőtt az ember természeti tényként való megnevezésében (amelynek elemzése visszaüt a *Macbeth*-értelmezésre), valamint a torony és a kőrisfa „működésében” nyit új távlatokat.

A Nibelung-lakópark Wotan kockázik című előjátékában a Nornák a műbeli világ „központjaként” aposztrofálható stúdióban szövik szálaikat, az internet elektronikus szálait – nem az Yggdraszil²¹³ tövénél. Mivel a drámatetralógiában a városi tér (a kőrisliget és a Hagen általi robbantás kivételével) kivetítőkön keresztül férhető hozzá, az előjáték a médium „dramatizálásaként” is felfogható. A mitológiai Nornák a három idősíki teleologikus értelmű összekapcsolását teremtik meg, az elektronikus értelemben írt szálak viszont a hypertext szövegfogalmában teszik értelmezhetővé a szövést (*textus*). Már az első rendezői utasítás felhívja a figyelmet, hogy a város a „hátsó színpadra helyezett nagy projektoron” közvetítődik. Az előjáték egybejuttatja a három mitológiai Norna által képviselt három idődimenziót a város eltérő koncepcióival. A wormsí gyermekkórus által (felvételtől!) előadott „Kőrisdal” a fáról szól, amely „Az élősdí sereglet / Csapását kiheverte: / Megújult és egész lett!” (12.). A dal megújulást, bölcsességet, életerőt, életet („nedveket”) társít a fához, amely soha nem lehet emberi felhasználás tárgya (sem kandallóban, sem asztallapként). A fa és a férgek harcában és a fa gyógyulásában más szereplő nincs, ember sem. A kandalló és az asztallap említésekor sem kivágásról és eltűzésről szól a dal, hanem „kandallók téli tápjáról” és asztallappá „szelidülésről”. Egyiket sem *emberi felhasználásként* alkotja meg tehát a vers, hanem a *fa*

tetteként („nedveket keringtet”, azaz életet ad, táplál, és „szelídül”). A világfa fogalmát viszont aláássa a rendezői utasítás (és a bejátszott „inzer”), amely „kőrisligetről” és „sziklakertről” szól „Rajnapark központi terén”. A liget, a kert és a park egyaránt emberi részvétellel létrejövő alkotások, de a dráma nem a művészet problémáját vonja be, ahogyan például a XVIII. századi gondolkodásban ez jellemző volt. A három Norna mechanikai és elektronikus városfelfogást bontakoztat ki. Urd, „a Volt”, a gyermekdal után is él természeti alakzatokkal („gombamódra”, „gazdaság égboltja”, „virágzás”, „Lápként inog alattunk a nedves altalaj”), míg Verdandi és Skuld, a „Való” és a „Lesz” szavaiban mechanikai és szimulációs alakzatok fonódnak össze. A környezetalakító műveleteket és Worms városának létrehozását Wotanhoz rendelik, hiszen „A kőrisek köré a sudár sugarú kört / Wotan körzöje húzta” (13.). Nem a fa – vagy a természet – ad életet, hanem mechanikai tervezéssel építik a teret. Ekkor már nem a fa sudár, hanem a kör. Urd az alakító műveletek fontos aspektusára mutat rá: „Wotan kiterveli, ötven cég megcsinálja, / Így tükröz fönti rendet a föld geometriája” (19.). A tér alakítása Wotan által előre meghatározott elveket követ (geometria), amelyek az alakító hatalmát írják bele a környezetbe. A föld ekkor már a „föntnek” alárendelt entitás, a „fönti rend” *tükrözője*. Szerveződésének elvét a szöveg többszörösen eltávolítja tőle (Wotan, ötven cég, fönti rend, geometria). Amikor pedig Verdandi a gyermekdal után szilíciumvölgynek nevezi a várost, megnyitja a teret a város szimulációs megközelítése előtt. A projektorokon a város „dramaturgiailag” is a „szilícium” anyagságában lesz hozzáférhető.

A rendezői utasítások szerint minden enteriőrben van képernyő vagy projektor, így a terek – szobabelsők – zártságát a látvány „materialításában” is feloldják a képernyőkön villódzó „külső” terek. Másrészt a térkonstrukciókat idézéssel teremti meg a szöveg, jelentős részben a stílusmegnevezések alakzatában téve „jelöltté” az idézést. Más szóval a posztulált látvány elé „odatolakszik” a stílusnév, azaz a szöveg nem engedi „látni” a tereket. Így például Guttrune nappalija „Karl Lagerfeld-milió” (158.), Guntheré „izgalmas keveréke a letisztult, intarziás art deco stílbútoroknak” (184.), „Belle Epoque-fazonú, hosszú kötényes pincérek” (253.) szedik le az asztalokat stb. Mint Márton László megállapítja, „a költeményben szóba hozott javak, a vágykeltő márkanevek nem egy létező tárgyi világ rekonstrukciójához adnak fogódzót, hanem idézetfunkciójuk van: a szövegbe sűrűn beleszegecselt irodalmi idézeteket vannak hivatva kiegyenlíteni” (2005: 865.). A „szöveg” szintjén érvényesülő intertextualitás így szorosan összefügg a szövegben létrejövő tér „intertextualitásával”, hasonlóan a

²¹³ A név írásában a drámában szereplő alakot követem.

szövegköziség által az „egyes” textus identitására gyakorolt hatáshoz. A dráma műnemében annál érdekesebbé válik, hogy – hívja fel rá a figyelmet Kulcsár-Szabó Zoltán – „minden szöveg potenciális feloldódása egy »szöveguniverzumban« (Charles Grivel) szükségszerűen kerül szembe a szövegek »egységét«, önazonosságát rögzítő mindennapi diszkurzív praxissal” (Kulcsár-Szabó 1997 [*Intertextualitás és a szöveg identitása*]: 6.), jelen esetben „a cselekvők és valamit tevők” drámai terét illetően, mondaná Arisztotelész (1997: 25.). Friedrich Kittler első hallásra talán provokatívnak tűnő kijelentése arról, hogy mi a különbség a húsvét és a televízió között, a jelenség fontos aspektusára világít rá: „Amíg egy keresztény ünnepnek, mint például a Húsvétnak, az volt a rendeltetése, hogy évről évre rituálisan megismételjék, egyszerűen csak azért, mert egy bizonyos és jól ismert – örömhírnek nevezett – üzenetet kellett tárolnia és közvetítenie, addig a televíziós adások ismétlései nem szolgálják senki lelki épülését.”²¹⁴ A televízióban nem jelenik meg semmi „eredeti” a szónak abban az értelmében, ahogyan „minden vallási ünnep, minden liturgikus idő azt jelenti, hogy valamilyen mitikus múltban, a »kezdeti« időben lezajlott szakrális eseményt újból jelenlévővé tesznek. [...] Minden időszakos ünneppel ugyanahhoz a szent időhöz térünk vissza, amely az elmúlt évi vagy az egy évszázaddal ezelőtti ünnep során nyilvánult meg” (Eliade 1987: 61–62.).

A Kittler által a húsvétban megragadott „eredeti jelentés” hiányzik nem csupán a dráma tereit elsődlegesen szervező stílusmegnevezésekből, hanem Hagen „intrikáiból” is: Hagen hatalmi törekvéseit ugyanis a szöveg metaforikus mozgásai nem engedik rögzíteni, tetteibe nehezen vetíthető oda egy eredetiként tételezett célkitűzés, ahogyan például Macbeth célja identitásképző erőként fogható fel. Miként jön létre a szövegben a Hagen figuráját működtető mechanizmus? A *Siegfried lakodalm*a I. felvonásának 2. jelenetében apa és fia, Alberich és Hagen a tervükről beszél. „Megy minden forgatókönyv szerint.” (133.) – mondja Hagen, a forgatókönyvnek pedig ő a szerzője. Műve a szereplők kapcsolatrendszerének újrászervezése, akiket megelőz a szerepük, anélkül hogy „tudatában” lennének (erre utal: „amnéziásan”, „nem tudva maga sem”). Hagen szavai úgy alkotják meg alakját, mint aki maga a többi szereplőt mozgató mechanizmus. Amikor Macbeth Cawdor thánjaként történő kinevezését előszónak, a királyságot felvonásnak mondja, a jóslat előre megírt drámaként való

²¹⁴ Kittler 2005: 39–40. Kittler az idézett, *Optikai médiumok* című könyvében Wagnerhez kapcsolja a hagyományos művészetből a médiatechnológiába való átmenet újdonságát. Mint írja, Wagner Bayreuthja történetileg az első megvalósítása az érzékekhez rendelhető mezők médiumok kapcsolódási rendszerévé való összekötésének.

felfogásával – de Hagennel ellentétben nem annak szerzőségével – azt hangsúlyozza, hogy abban ő eljátssza szerepét. Hagen forgatókönyve viszont a többi szereplőt mozgatja.

Alberich két „cél” jelöl meg: a gyűrűt és a bosszúállást a Wälsungokon, kétszer szólítva fel Hagent esküvére.²¹⁵ Hagen először ezt válaszolja: „Csak magamnak esküszöm”, majd kifejti a gyűrűhöz fűződő terveit: „S akié a kincs – [...] / Az lesz a régió ura; / És hatósugarában ott a glóbusz: / Ma Worms – holnapra az egész világ. / Mert padlót fog majd milliárd lakótárs, / Ha elkezdődik a szebbik jövő; / S a jövő azé, aki bestiább.” (149.) Alberich újra szól: „Esküdj rá, Hagen!”, de az „fölkel a kőről” és elindul. Hagen másodszor utasítja el, hogy esküt tegyen. Az Alberich által kért mindkét eskü olyan külső, múlt-, illetve jövőbeli pontot, cél-t jelöl ki, amely felé Hagen cselekvése irányulna, illetve amely mint előzetesen kijelölt, őt megelőző pont (még ha a jövőt gondolja is ki) cselekedeteit szerveznék, és amelynek alárendelné magát. Az eskü performatív aktusa e vonatkozásainak érzékeny elemzését nyújtja Jean Starobinski a francia forradalom kapcsán a forradalmi ünnepről írva:

A forradalmi ünnep a maga alkalmi díszleteivel egyetlen múlt nap eseménye, mely azonban új korszakot akar nyitni [...]. A forradalmi ünnep alapító aktus; olyan közösséget teremt, mely valami újat hoz létre: nem a változó idő hullámának csillogó, ám hamar semmivé foszló tajtékja, hanem olyan ígért tüze, melyet a későbbi időknek is meg kell őrizniük. [...] Ehhez pedig egy olyan jelentős tette van szükség, mely emlékeztetéssé teszi az összesereglett tömegek és az örökkévaló elvek találkozását, megjelöli azt az elszakíthatatlan szálát, mely az embereket összefűzi egymással, és egy új szövetség alapja lesz. Ez a tett az eskü. Egyszeri tett, rövid ideig tartó esemény, mely egyetlen múlt pillanat alatt megy végbe: kijelöli a jövő irányát, és olyan energiákat köt meg, amelyek nélküle szétforgácsolódának. (2006: 76.)

Starobinski beláthatóvá teszi azt a rendkívüli szerepet, amelyet az „egyéni” eskü a saját pozíció rögzítésében, az egyén pedig egy adott elv „találkozásában” és a jövő kijelölésében betölt. Hagen nemcsak hogy nem esküszik, hanem idézett szavaiban egyetlen, őrá vonatkozó „cselekvő” ígét használ – ez a „meggyűrűzőm” –; miközben az összes többi ige a hatalom hatására, semmint az érte vagy általa végrehajtott cselekvésre utal („ott [van] a glóbusz”; „padlót fog”; „elkezdődik a szebbik jövő”). A „meggyűrűzőm” ige lehetséges jelentéseit pedig szétszórja a szöveg, hiszen a gyűrű megkaparintására, a kettős esküvő megszervezésére és a hatalmi pozícióba való kerülésre egyaránt utal. Hagennel szemben Gunther és Siegfried nyelvileg cselekvő ígétet használnak („új / Szerkezetet adunk a Gibichungnak”; „Készüljünk nászra és mézeshetekre, / Életre, melyben minden újonat”), hatalmilag pedig elsődlegesen a „piramis”/„létra” stratégiáját működtetik.

²¹⁵ „Hadd halljam, Hagenkém, nyögd már ki gyorsan / A lényedet, fiam: a gyűrű hol van?” (138.); és másfelől: „Mindannyiunkért bosszút állj, fiam. / Írmaijukat is ki kell irtanod: / Hetediziglen bűnhődjék a Wälsung! / Esküdj rá –” (148.)

Macbeth „rendkívüli” cselekedetet hajt végre, hogy megszerezze a királyi trónt, Hagen viszont *aludni* indul, mivel „babért érlel minden új nap” – hagyja, hogy a mechanizmus működjék. Számára a „babér” a mindennapi működés. Noha Macbeth-hez hasonlóan érdekes módon Hagen is hármastagolást alkalmaz (Worms, régió, glóbusz), nem pozíciót jelöl meg – mint ahogyan Macbeth a királyi címet –, hanem új jövőt. Nem megkapni akar valamit, hanem engedni elkezdeni. Macbeth számára viszont a pozíció a döntő: kiváló katonaként lehet nagy befolyása, de nem ő a király. Hagen nem pozícióról beszél, hanem a befolyása alatt álló földrajzi területekről, azok nagyságáról: a régió „hatósugarában ott a glóbusz”. Nem határoz meg olyan elvet, amely pozíciójában, tervében rögzíteni engedné. Ezért nevezi Gunther angolnának, és ez állítja szembe Siegfrieddel, illetve Siegmunddal, hiszen „ő rakta le a fundamentumot” (318.). Ezért nem esküszik, ahogyan az eskü performatív tétével írható le Macbeth elhatározása: „Csukódj be, látás; hadd tegye kezem / Amit, ha megvan, fél látni a szem” (I. 4.). Az eskü értelmében Hagen nem *alapozza* meg a jövőt. Amikor a *Hagen avagy a gyűlöletbeszéd* elején Siegfriedék találgatják, hol lehet Hagen, *bárminek* el tudják képzelni, és a különféle metaforikák után aligha ironikus Siegfried felvetése, hogy talán trafikos vagy bolgárkertész... Ha Hagent jelentős drámai hagyományok nyomán „intrikusként” kíséreljük megközelíteni, akkor ez mindenekelőtt abban ragadható meg, hogy a különböző metaforikus szövegmozgások által létrehozott hatalmi stratégiákat és a különböző tereket működtető személyközi kapcsolatrendszerek metaforáit tartja mozgásban. Hagen az egyetlen, aki képes a többi szereplőt különféle mechanizmusokban „működtetni”, és akit a többi szereplő sem tud egyetlen értelmezésben rögzíteni.

Hagen (vagy a „Hagen” név melletti megszólalások) megjelenései során nem tér vissza egy rögzített vagy rögzíthető, eredetként tételezhető törekvés vagy drámai mozgatóerő. Hagen azt akarja, Siegfried vegye el Gutrunét – hogy övé legyen a gyűrű – hogy ő legyen Worms ura – hogy ő legyen a régió ura – hogy ő legyen a glóbusz ura, de ezek a hatalom birtoklásának szövegbeli mozgásaiban sem metaforikusan, sem metonimikusan nem képződnek meg a gyűrű jelöltjeként. Rokontható ezzel a szöveg és a Nibelung-mítosz viszonya. Míg például az ókori görög tragédiában a cselekményelemek alakulásának bizonyos változtathatatlanságát a mítosz biztosítja, addig Térey azt éppen arra használja, hogy a drámában ne mint „eredeti” térjen vissza. Koltai Tamás a mű színházi előadásáról írva megjegyzi: „nem kérdés, hogy megértéséhez kell-e ismerni az eredeti »nordikus germán mítoszt« (Otto Eiser), mert a néző

azt nem ismeri”.²¹⁶ Ez a dráma működésének – Peter Brooks szavával – „dinamikus hajtóereje lehet (Brooks 1984: xiii.). Az értelmező választhatja azt az utat, hogy rámutat a mítosz új kontextusba helyezett, átalakított mozzanataira és az átalakítás működésére. Vagy vizsgálhatja, hogy a dráma – mint ahogyan Hagen célja el-eltolódik – miként alkot meg egy „mögöttest”, már az alcímmel a wagneri művet, Wagner „mögé” a mítoszt, a mítosz mögé a legkülönfélébb idézetek sokaságát – és ezzel végső soron beláthatóvá válik, mit ért Friedrich Kittler a hűsvét és a televízió közötti különbségen.

Hagennel ellentétben Siegfried pozíciókról beszél, amikor – immár Guttrune oldalán – ezt mondja Guntherről: „Beült a jóba: / Volt egy szabad hely... Készültem kiszállni, / Tudtam magamnak jobb pozíciót...” (166.). Az alkalmazott stratégiában a hatalom „adva” van, a maga tárgyszerűségében megkapható, hiszen vagy elfoglalja valaki, vagy szabad, és mint ilyen kijelöli a cselekvés lehetőségeit. Amikor az Alberich és Hagen beszélgetését kihallgató Frei, a kertész azt mondja, „láthatatlan, / És szemmel tartom” (157.), leginkább ironizálja a Panopticon-jellegű hatalmi stratégiát (Foucault), amelyben az értelemadó középpont láthatatlanul mindent lát.

Hagennél azonban az ellentétes stratégiák egymás mellett működnek: a Panopticon (bekameráz és bepoloskáz minden emeletet), a „létra”, a hálózatiság. Ahogy Brünnhilde mondja róla Gunthernek: „Bábut farag saját főnökéből” (193.) – helyettesi pozíciójában válik vezetővé. A „hálózati” jellegű hatalomfelfogás frappáns megfogalmazása: „Ötszáz tételnél többet tart ma számon / A telefonkönyv – fél Worms a barátom!” (175.). A hatalmat így nem kizárólag hierarchikus piramismodellben és ezért nem csupán *felkapaszkodásként* alkotja meg a szöveg, ahol az egyén célja előrelépni egyik szintről a másikra – noha ez a felfogás is jelen van. Mozgásban tartja a kommunikációs hálók modelljét is, ahol a stratégiai pozíció, a kapcsolatok erős csomópontja számít (Benvenuto 2004: 178–179.). Amikor Gunther elhatározza, hogy Hagent *lefokozza* műszaki igazgatóvá, a „létra” metaforája írja fölül Hagen hálózati stratégiáját, hogy utána a terrorizmus módszerét alkalmazza.

A drámában így nem annyira „szereplők”, mint inkább stratégiák és az azok által teremtett térkonstrukciók versengésében, küzdelmében alakulnak a hatalmi viszonyok. Ez a konfliktus áll a mű előterében, ezért „hagyományos” értelemben vett drámai konfliktusokról aligha beszélhetünk. Hagen grandiózus elhatározás látszatát keltő, lefokozásakor tett monológja dramaturgiailag szinte következmények nélkül marad – de nem Hagen, a drámai

²¹⁶ *Élet és Irodalom* 2004. november 12. Idézi: Györfly 2005: 634.

szereplő működése szempontjából. Ez ugyanis az a szöveghely, ahol Hagen újabb hatalmi stratégiában, a bosszúban – mint értelmezési pontban és drámai mozgatóerőben – rögzíteni engedi magát, ami nyelviileg az aktív igék használatában nyilvánul meg („tengelyét töröm”, „mérgezem”). Amikor azt mondja, „Szokatlan szépség szándékszik születni” (267.), a „legszokatlanabb” nem más, mint maga a „szándék”, illetve annak nyilvánítása – mondhatni, esküvése.

Mindenekelőtt Michel Foucault ez irányú híres vizsgálódásai óta – Martin Jayig és Norbert Bolzig²¹⁷ – sokan és sokféleképpen közelítették meg a hatalmi viszonyok térbe való beíródását. Gwendolyn Wright és Paul Rabinow szerint Foucault számára a benthami Panopticon „a fegyelem társadalmában a tér, a hatalom és a tudás összefonódó működésének paradigmatis példája”.²¹⁸ Foucault egyenesen azt vallotta, „a tér az, ahol a hatalom és a tudás diskurzusai tényleges hatalmi viszonyokká alakulnak át”. És másfelől: az építészet és annak elmélete „kizárólag akkor tart számot érdeklődésre, ha megnézzük, hogyan kapcsolódik össze a gazdasággal, a politikával és az intézményekkel”.²¹⁹ Térey drámatetralógiája olyan kihívás elé állítja az ilyen kérdésfeltevés felől közeledő értelmezőt, hogy mivel a szöveg mozgása különféle metaforákban (hátsorok, torony, vonzaskörzet, gyűrű, [rang]létra, [vér]keringés, ütőér, „a glóbusz idegrendszerében [...] góc, idegközpont”, evés, [tözsdei és népszerűségi] mutatók, úthenger, szék, kóser, krém, cirkuszi porondmester, királyság, mágnes, hipnotizál, „eleven higany”, ragály, gép, „kotyvasztó” [alkimista], „karmesteri pálca”, istenek stb.) és metaforák „versengésében” ragadja meg, illetve különféle térszerkezetekbe írja a hatalmi viszonyokat és azok működési mechanizmusait, nem teszi azokat egyetlen szereplőn, illetve stratégián keresztül rögzíthetővé, „kimerevíthetővé”. „S akié a kincs – [...] / Az lesz a régió ura; / És hatósugarában ott a glóbusz: / Ma Worms – holnapra az egész világ” – mondja Hagen. Általánosított, differenciálatlan, végtelen, tér képze bontakozik ki, amely meg van fosztva a koordinátáktól. Sőt mintha az idői koordinátáktól is meg volna fosztva. Ahogyan Hagen sem a gyűrű, sem a bosszú esküjében nem alapozza meg a jövőt, az a kérdés sem tehető fel, hogy mi történt Frei-jel, ami a múlthoz, a múltbeli eseményhez mint „eredethez” való visszatérést követelné meg. Frei „hiányát” az általa elfoglalandó pozíció üressége jelenti: „Üres a Heimdall melletti hely...” (239.).

²¹⁷ Különösen: Jay 1993. Bolz 1998.

²¹⁸ „The paradigmatic example of the interworkings of space, power, and knowledge in a disciplinary society” (idézi Ellin 1999: 278.).

²¹⁹ „Space is where discourses about power and knowledge are transformed into actual relations of power” (i.h.).

A világhatalmat jelképező gyűrű (mítoszi) szimbólumát a szöveg a gyűrű és általában a kör (a német nyelvben mindkettőt egyaránt a *Ring* szó jelöli) különféle jelentéseiben írja szét. A gyűrű megjelenik például egy rövidítés kétféle, egymással ellentétes értelmű feloldásaként: egyszer az áll rajta, „Rajnai Ipar Nyereség Garantált”, másszor: „Rajnai Ipar Nincs Garancia”. A RING szót a szöveg mozaikszóként alkotja meg – pontosabban akként is megalkotja –, és nincsen olyan pozíció, amely a rövidítés két jelentésének ellentétét feloldaná, vagy ahonnan ez az igény egyáltalán felmerülne. A gyűrű nem a hatalom elsődleges vagy privilegizált metaforája: egyrészt ezt is számtalan alakulatként jön létre (az épülő tornyot Verdandi „gyűrű-vár”-nak mondja; Ringindex a tőzsdén; Nibelungring: Formula-1-es versenypálya; sőt a *köris* szó is magában rejtje a *kört*, amely köré „Wotan körzője húzta” a „sudár sugarú kört”), másrészt beleíródik a hatalom versengő metaforáinak sorába, amelyek között Hagen számára csak egyik a „meggyűrűzés”. A gyűrű uralhatatlansága kapcsolódik a tágabb értelemben vett jelentésképzés uralhatatlanságához. Bodor Béla a wagneri *Az istenek alkonyából* Mimét hiányolja, Alberich fivérét, aki „nem rendelkezik varázserővel, mégis ő kovácsolja a ködsisakot, és ő idézi meg – félelmével! – azokat az erőket, melyek segítségével a félelmet nem ismerő Siegfried egygyé olvaszthatja-kovácsolhatja Siegmund kardját”, „hogy segítségével ő lehessen a világ ura” (Bodor 2005: 874.). Nem az nem valósul meg Térey tetralógiájában, hogy Siegfried a világ ura legyen, hanem az ilyen pozíció lehetősége nem áll fenn. Az isteni attribútumok retorikailag erőteljes jelenléte ellenére Wotan sem rendelkezik ilyen pozícióval, bár hozzá rendelik a Nornák a környezetalakító műveleteket és a város létrehozását. Figurálisan meg sem jelennek a walhallai halhatatlanok, még a torony eldőlését sem hallják, az esküvőre sem mennek el, pedig Wotant és Erdát „örömszüllőkként” várják. „[L]egfeljebb fohászok, átkok, metaforikus trillák révén [jelennek meg], tehát utalásformában, ha tetszik, a hiány retorikus jeleként.” (Bazsányi 2005: 875.) Sőt még ezt is ironizálja az esküvőn a Walkűrök Freijához, a „termékenység édesanyjához” intézett énekét követő szökés: Brünnhildé és Gutrunéé. Ez annál inkább figyelemre méltó, mivel a germán hősmítoszhoz (illetve annak wagneri feldolgozásához) írott „változatokról” van szó, s mégis, vagy éppen ezért, a halhatatlanok „csupán a retorikai alakzatok közvettségében, jelen esetben [ti. a meghíusuló kettős esküvőn] az étekenumerációban” (i.m. 876.) jelennek meg, jegyzi meg Bazsányi Sándor, rámutatva, hogy az étékfelsorolás mint az isteneknek járó ételáldozatok sora isteni seregszemle, ahol azonban az istenek a helyettesítés topológiai alakzatába íródnak.

Térey műve az ökokritika szempontjából mindenekelőtt abban nyújt távlatokat, hogy milyen környezeti viszonyt teremt a hageni magatartás. Siegfried és Brünnhilde a betegség, fertőzés, lepra, ragály, daganat metaforáiban rögzíti Hagent. Gunther Hagen lefokozásakor a test fájdalomként beszél arról, ahogyan Hagen mint „hipnotizőr” befolyásolta: „fejfájásból ébredve”. Márton László fontos megállapítása szerint „az ember – a mindenkori szereplő – természeti tényként való megnevezése és megjelenítése lehetetlenné teszi a tragikumnak nemhogy a kibontakozását, de már a létrejöttét is” (2005: 867.), felfüggesztve az ember erkölcsi tény mivoltát. E vonatkozástól nem lehet eltekinteni a bosszú kapcsán, és ezzel Térey műve a bosszútragédiák gazdag hagyományának, illetve másfelől az ember „materialitásának” újragondolására késztet. Kiss Attila Atilla felhívja a figyelmet arra, hogy miközben „a modernizmus ideológiai eljárásai a polgári karteziánus szubjektumot” „a testnek az elfojtása és démonizálása árán képezték meg”, hiszen „a test és a tudat radikális szétválasztásának eredményeképpen a modern nyugati filozófia a tizenhetedik század után hús és vér valóság nélküli, testtelen absztrakciókban horgonyozta le a jelentés és a megismerés metafizikus elméleteit”, addig a test – Téreynél a (hageni) bosszú a testet megtámadó élősködő betegség metaforájában – „mint a veszély és a küszöbön álló válság területe, a civilizációra leselkedő bajok forrása” (Kiss 2005: 620–621.) jelenik meg.

Hagen kétrétűen is a betegség metaforájába íródik, mind a Siegfried által működtetett metaforika, mind egyes szöveghelyeken bosszújának motivációjaként tételezett testi törpesége révén. Mint ilyen, testet feltételez bosszújának korrelátumaként, irányultságaként, e metafora pedig ráíródik a város lerombolásának szövegére, testként alkotva meg a város terét. A Hagen rögzítésére törekvő másik fontos szereplő Frei, a kertész, akinél összekapcsolódik a testet megtámadó betegség és a fát megtámadó féreg metaforája: „Genny és gány, gyulladás, ezer szövődmény: / Féregmód rángatóznak Erda földjén” (151.). Ez a körísről szóló gyermekdalt idézi fel, amelynek „Gyökérzetét a férgek / Falánk kis garmadája / Roncsolta (12.). Ha a reneszánsz bosszútragédiákban a bosszú „az a küldetés, amely az emberi lét határait feszegeti”, mert a bosszúálló „az isteni akarattal, illetve a végzet elrendelésével [azonosítja] saját törekvéseit” (Nyusztay 2005: 602.), akkor Hagen működése szempontjából bosszúterve annyiban „feszeget határokat”, amennyiben különös módon a dráma metaforikája a városi tér és Hagen vonatkozásában ekkor válik „organikussá”. Mind Freinél, mind később Siegfriednél olyan metaforika uralkodik el, amely a várost (betegség megtámadta) testként alkotja meg –

mégpedig a „rombolásban”, miközben a város fejlődésként, alapításként megjelenített alakulásában mechanikai alakzatok dominánsak.

Az organikusság és a mechanikusság együttlétezése a szöveg egy korábbi pontján is megfigyelhető. Frei a *Siegfried lakodalmá* első jelenetében elsőként feltűnve ezt mondja: „Kertészed ápol, Föld homloka, Észak!”, amivel Skuld előjátékbeli felkiáltását visszhangozza: „Ünneplünk, Worms-Wotanstadt! Vagyont szül minden évad! / Hogy bővül és gyarapszik a Föld homloka, Észak! / A mélyben gyorsvasút fut, élő potenciál / Jelképe pályaudvar, kohó és terminál” (13.). A „Föld homloka, Észak” így egyszerre vonatkozik a mechanizálódó „Wotan-városra” és Freinél a sziklakertre, azaz egyszerre mechanikai és organikus képződmény. Ez a térrel való bánásmód diskurzusát is meghatározza (vö. Kostof 1991: 16.). Ha a város gép, amelynek hatékonyan kell működnie, akkor a legnagyobb fenyegetés az elavulás: az emberi beavatkozás a modernizálás, korszerűsítés diskurzusában zajlik. Ennek egy speciális problematikáját szólaltatta meg a *Kitty Flynn*, a kérdés másik oldalát Skuld: a profittermelést. Ha a város organizmus, akkor patológiussá válhat, ezt képviseli Frei, aki kiirtja a gyomot és dudvát. Harmadrészt a műben mindvégig jelen van az elektronika, az áram anyagiséga – a korábban említett térkonstrukciókon túl Hagen bosszújában is. A „Hagen öli az áramot” – visszakanyarodva a *Macbeth*-hez – ennek szuggesztív megfogalmazása. Amikor Hagen Gunther szerint „féreggé változott” (323.), itt már a számítógépes vírus, az elektronikus féreg és fertőzés jelentése kerekedik felül. Az előjátékban Verdandi így szól a majdani pusztításról: „Rendet s teret teremtet a felvilági eszme; / S *ők* – irigyen a készre meg a tökéletesre, / Mely nélkülük fogant meg, s nélkülük született –: / Megálmodták a város helyén a hült helyet” (22.). A város olyan elpusztításáról beszél, amellyel az szimulakrummá válik: a „hült hely” az a térbeli pozíció, amelyet az „ímént” még elfoglalt, de már „éppen” nincsen ott, a hely viszont mégis annak a helye, ami már nincsen ott.

Mivel a szöveg különféle téralakzatokat érvényesít, figyelmet érdemel az az egyébként kevés számú jelenet, amelyek nem szobabelsőben (stúdió, nappali, diszkó, iroda) játszódnak, hanem azon kívül, a város egy-egy pontját „közvetlenül”, és nem kivetítőn téve „láthatóvá”. Háromféle kert fordul elő: tetőterasz, függő- és sziklakert,²²⁰ vagyis ezeket az alakulatokat is

²²⁰ Az említett sziklakert, amelyet Frei ápol, fontos helyet foglal el a drámában, hiszen a *Siegfried lakodalmának* első és utolsó jelenete itt játszódik. Itt hallgatja ki Frei Alberich és Hagen fontos, fent idézett beszélgetését, és itt tudja meg Hagen Truchstól, hogy Gunther lefokozta. Emellett a szerkezeti szimmetria mellett a Fényképész, aki

eloldja a természeti környezet övezte kerteszmenytől, és speciális térbe, illetve pozícióba helyezi azokat. A sziklakertnél a rendezői utasítás a „klasszikus” angolkertet idézi fel,²²¹ ami felelevenítheti a XVIII. századi, a kert természet és műalkotás volta, illetve a kettő viszonya, aránya kérdésében zajló vitákat. A szöveg azonban a „műviségre”, mechanikai elemekre, effektusok viszonyára kérdez rá, az ösvények mellett a fény kapcsán is: „Időnként reflektorok pásztázzák a kertet; a jelenet végére csillagfényes este”. Ez figyelhető meg a mű többi, természetit felidéző jelenségénél is. Amikor a *Hagen avagy a gyűlöletbeszéd* 8. jelenetében Brünnhilde és Gutrune „kirándulni” megy az odenheimi erdőbe, a rendezői utasítás szerint „kényelmes kiránduló-tempóban”, a szó jelzi, mennyire átmeneti és esetleges itt a jelenlétük. Brünnhilde – mint olvassuk – „transzban” mondja: „Szűz erdő, tisztább a tisztaszobánál! / Mindenhol máshol lepra és ragály vár” (353.). Brünnhilde a „főregrágt Wormsból” jön ide, a „tanösvényre”, amelyet azonban csak a ház fogalma felől tud értelmezni. Vagyis nem a nagy hagyománnyal rendelkező utat követve jön a városi civilizációtól megundorodva az érintetlennek vélt erdőbe, hanem az állat, növény, sejt (főreg, spóra, daganat) és általában véve a fertőző szerves anyag, kórokozó (miazma) megtámadta városból lép át abba a térbe, amelyet az „embermentes erdő” és a „vaknyugatra” kifejezések egyként ironizálnak. Ez az erdő válik azzá a térré, amely az embert nem fenyegeti, és amelyet a maga statikusságában nem fenyeget semmi (hiszen „szűz” és „tiszt”): itt van a tanösvény, amelyet az ember okulására alakítottak ki, ahol „kikerics és kankalin / Bókol előttünk”, és ahol terasz és nyaraló áll. Az ember alkotta térben „szerves” erők kerekednek felül, míg az erdőt uralja az ember – csakhogy ez „szervetlen” erdőt eredményez, hiszen a természet körforgásához hozzátartozik a „férgek” legyőzése, amit Yggdrasil meg is tesz. Ez a jelenet ráirányítja a figyelmet a rendezői utasítások részletes öltözetleírásaira. Márton László szerint a leírások „célja látszólag a szemléltetés, valójában inkább az olvasó elkápráztatása” (2005: 866.), ami „a közszemlére tétel gesztusán keresztül valósul meg” (i.m. 867.). Az *elkápráztatás* frappánsan ragadja meg, amit ezek a leírások elfednek: az embert mint fizikai, testtel rendelkező lényt.

A szöveg két elemet, a fát és a tornyot működteti tengelyként. A mű végén a Normák az itt álló Yggdrasil helyett a drámai világ középpontjává a felhőkarcolót, a Notung-tornyot teszik, amelynek felrobbanása következtében „megroppan a világrend” (438.). A szereplők

Hagen szerint „szakasztott mása” Orteweinnek (261.), az utolsó jelenetben felidézi a második jelenetet, amelyben – a Midgard-ház tetőteraszán, egy újabb fajta nagyvárosi kertben – Hagen meggyilkolta Freit.

²²¹ „Angolkert, természetes formában kacskaringózó ösvényekkel. [...] A parton dombhajlat, amely a háttér felé emelkedik, tetején egy kisebb, áldozati oltárt utánzó dolomitszikla [...] Mindez nagyon akkurátusnak hat” (131.)

újra és újra invokálják továbbá a Walhallát, amely a drámában az istenek lakhelye, illetve egyfajta túlvilág (vagy panteon?), ahová Alberich szeretne jutni. Szem előtt tartva a szó két kontextusát: mitológiai jelentését, mely szerint a csatában dicsőséggel elhunytak otthona, illetve a Regensburg közelében álló épületet, amelyben a német történelem nagy alakjainak szobrai emlékművekként állnak, a „vasbeton panteon” képében a torony és Walhalla – mindkettő az isteni hatalom jelképe – egymásba íródik. Ha az ökokritika a „száírlány ellenében való olvasás”, fogalmaz Robert Kern (2007: 373.), akkor érdemes a fa, a torony és a drámai szereplők viszonyára fordítani a figyelmet, annak ellenére, hogy – vagy éppen azért, mert – terjedelmileg a szöveg a torony felrobbantását helyezi előtérbe, és a fa „megsebzése” a fűrésszel a drámai cselekmény szintjén, dramaturgiaiilag mellékesnek mondható. A robbantás körüli és utáni eseményekhez képest ugyanis csekély jelentőségűnek tűnik a fűrészelés. Heimdall az egyetlen, aki a fával foglalkozik – a fűrész nyomai láttán elhűl, de a szöveg ironiája még azt is elbizonytalanítja, hogy nyomozási szándéka komolyan vehető volna.

Az olvasóban felidézett eltérő kulturális összefüggések – a mítoszi világfa, illetve a New York-i World Trade Center – különbségei mellett a dráma több ponton szembeállítja a tornyot és a fát. A felhőkarcoló hatalmi jelképként épül fel, mint „küklöpsi terv”, cikkurát, citadella, panteon (17.). Már az elnevezésében rejlő karcolás is romboló képzeteket kelt, miközben Yggdraszil nem is tengely, hanem a „Föld gerince”. A gyermekkórus dala, Frei monológja és a fűrész ejtette sebek kapcsán Heimdall monológja a három fő szöveghely, ahol Yggdraszil megjelenik. A gyermekkórus dala után szót kell ejteni a fa elleni másik támadásról: a motoros fűrészről, amelyről kiderül, Dankwart „magánakciója”. Hagen szerint „Szép volt a terv, gyarló a kivitel” (333.). A fán hagyott nyomok testiek: „beteg”, „érzékeny seb” (312.), de nincs baj: „Yggdraszil szívós, erős: a törzse: / Gyorsan forr össze, mint a zsenge zöldgally” – mondja Heimdall. A fa körüli mozgásérzékelők, a huszonnégy órás szolgálat és a receptorok említése kifejezetten ironikus, mégis rávilágít, hogy amiként a gyermekkórus énekében kigyógyult a férgekből, ugyanígy a „motoros fűrész” ejtette (gépi és a fa törzsét szakító) sebből is ki fog, mindenféle emberi beavatkozás nélkül. A kert olyan téralakulat, amelyet az ember hoz létre és tart fenn gondoskodásával. Heimdall meg is emlékezik Freiről: „Mióta eltűntél, buján tenyészik / A Rajnapark”. A bujaság, a tenyészés és a szintén említett dudva nem a kerttel, inkább a vadonnal vagy az erdővel asszociálható. Yggdraszil pedig továbbra is él, az emberi beavatkozás ellenére, emberi gondozás nélkül, gyomok között és a fűrész „sebei” dacára egyaránt. Wolfart a robbantás kapcsán a szent hely

bemecskolásáról beszél szenny és szent ellentétében, amely retorika alapvetően tér el a fa „működésmódjától”. A fa nem kényszerít ellentétben, hanem a folytonos megújulás körforgásában él: „Csapását kiheverte: / Megújult és egész lett”. Ehhez társítja a szöveg, hogy „nedveket keringtet”, azaz életet ad, szemben a toronnyal, amely a felhőket „karcolja”. Ebben még a germán hiedelemvilág körísétől is eltér, amelynek árnyékában nem terem meg semmi, mert gyökerei megfojtják a többi növény gyökerét. Márpedig a drámabeli „körisfát körbenövi a dudva” – állapítja meg Heimdall (313.). Másrészt „sebeiből fölépül”, ami egybejátssza a felépítés és az egészség visszanyerésének jelentéseit: létrejön valami új (az építés kontextusát nem nélkülözve), illetve visszatér, megújul a régi, amire a mechanikai képződményekkel szemben a természet képes. A fa mindent túlélése és megújulása kiváltképpen figyelmet érdemel, mert a különböző hatalmi metaforikákat működtető szereplők, Hagen, Gunther, Siegfried mind meghalnak.

A szöveg tehát változó körülmények között a folytonos megújulás képességével ruhazza fel a fát, ellentétben a toronnyal. A mű végén a Normák úgy beszélnek a toronyról, hogy „égre nő” és „szétszakad”, „eldölt”. Előbbi az égig érő fát idézi, amely a bábeli toronnyal ellentétben az isteni hatalom jelképeként nő, hiszen Wotan építette. A „szétszakad” vagy az „eldölt” ige pedig nem a robbanáshoz, inkább a fűrészhöz kapcsolódik, ami a fát is konnotálja. Sőt a bosszúként meghatározott robbantásban immár *esküvel* rögzítve magát („S ujjonghatok a legvégső revánsnak”; 361.), Hagen már máglyáról, a Föld felgyújtásáról és bozotttűzről beszél. Urd is a fa képzetét idézi fel: „megreccsen”, „eldölt”. A két támadás itt szövegszerűen összekötődik, hiszen a torony „kardkereszt” alakú, az Újtestamentum pedig a keresztet mint fát említi, amelyen Krisztus meghalt (Davies 1988). A torony azonban a fától eltérően viselkedik, hiszen az „eldölt”, az „elfűjták” igék a megújulás lehetőségének hiányát sugallják. Többé nem ér az égig, és nem „karcolja” a felhőket, hanem „Borzolt bordái [...] merednek az égre” (392.). Ezért mondhatja Hagen: „A körislomb takarja a sejtett lényeket. / Mi harcolunk, mert Nidhögg így kívánja” (405.); vagyis azonosítja magát a köris gyökereit rágó Nidhöggel, a mitológia sárkányával. Így válik jelentéssé Wolfart felkiáltása: „Worms törhetetlen?” (437.), hiszen ezzel a szóval kerül szembe a fa megújulása, amely, bár sebek érik, nem törik, hanem tör (ti. „Nidhögg méregfogát”), miközben a torony „földre dől”, „szétszakadt”. Amikor viszont a szöveg organikus metaforákba írja a várost (a tornyot növényi, Hagen akcióit részben a betegséghez kötődő, részben „sátán-palántaként” szintén növényi metaforákba), akkor a fára irányítja a figyelmet, hiszen e képzetkör uralja a dráma

zárlatát: „Végünk van, hogyha puhul a pöröly, / Amely Nidhögg méregfogát kitörte” (439.) – amely nem más, mint Yggdraszil.

Térey műve a fához az újbóli megújulás képességét társítja, a toronynak viszont létrejötte és pusztulása egyaránt pontszerű esemény. Az egyik a „törésvonalak” mentén összeforr, a másik összeroppan. Az egyik újra egész lesz, a másikat „mintha elfűjták volna”. A szembeállítás azonban korántsem kizáró jellegű, hiszen a torony a kereszt és a fametaforika révén is összekapcsolódik a fával. Míg azonban a szöveg Wotanon keresztül összeköti a tornyot a Walhallával, a körist függetleníti mind az emberi, mind az isteni beavatkozástól, mind a varázserőtől, amellyel a mitológia felruházza. A város és közelebből a torony szerveződését tudniillik a mű többszörösen eltávolítja attól. A fa folytonos megújulásának elvét viszont nem idegeníti el tőle, nem tulajdonítja másnak, hiszen az „összeforr”. A mitológiai köris lábánál ugyanis két kút található: az egyik Mírmirhez, a bölcsesség istenéhez vezet – a bölcsességről szól a gyermekdal és Frei is –, a másik kút pedig Urdhoz, a végzet istennőjéhez. Ez utóbbiról azonban nincsen szó, mint ahogyan a fa lombja sem ér fel az égig (erre utal Heimdall, amikor „fölnéz a körisfa koronájára”; 314.). A szöveg tehát megalkot egy elpusztíthatatlan, mindenféle csapásokból önmagától felépülő fát, de a dráma befejezésekor Siegfriedet siratják, a világrend végét szajkózzák, így dramaturgiailag a fa nem válik a megújulásra, túlélésre való képesség princípiumává.

Összegzés

Bálint György 1938-ban így írt e műfajról: „A detektívregény elterjedtebb kábítószere, mint az ópium vagy a futballmeccs. Olyan tömegjelenség, hogy már doktori disszertáció is készült róla a budapesti egyetemen. *Az angol thriller irodalom* a címe ennek a nagyon érdekes füzetnek, mely tudományos módszerességgel foglalja össze a hátborzongató és izgalmas (»thrilling«) regények műfajait és főbb sajátosságait. Bármint tartunk is e kissé gyanús műfajokról, mindenesetre tudomásul kell őket vennünk, mint korunk alapvető emberi tüneteit vagy – stílszerűbben szólva – bűnjeleit.” (1966: 304.) A hivatkozott disszertáció szerzője Halász Judit. Bálint György írása „óta” – mint erre a disszertációban érvényesített kérdésirányok is rávilágítottak – a detektívtörténet kánonbeli pozíciója, az iránta tanúsított irodalomtudományi *érdeklődés* és társadalmi-kulturális *érdekeltség* jelentékeny változásokon ment keresztül.

A műfaj megközelítéseinek XX. századi kezdeményezéseit összefoglalva az rajzolódik ki, hogy az episztemológiai és olvasáselméleti szempontú elméleti keret olyan horizontot képez, amely a *történetileg* felépülő megismerés működését tanulmányozva, további interdiszciplináris kérdések mentén az olvasás sokrétű problematikáját képes kibontakoztatni. Mivel „az olvasás konvenciói és működési módjai felé forduló figyelem következtében” „a mű jelentéséről beszélni annyi, mint az olvasás történetét elmondani” (Culler 1997: 44–45.), az olvasás előtérbe helyezése a detektívtörténet meghatározó sajátosságára hívja föl a figyelmet. A bűntény interpretációja e műfajban pontosan annak leírása, hogy mi történik a nyomozóval és a többi olvasóval, milyen elvárások lépnek föl, azaz „miként” olvasnak, illetve – a krimi vonatkozásában ezzel szoros összefüggésben – „miként” látnak.

Az episztemológiai horizontok elmozdulásának és a bűnről való beszéd alakulásának vizsgálatához a nyomozás „vallomásos” paradigmáját érvényesítő műfajként jellemzett *Kriminalgeschichte* képezi a kiindulópontot. Ennek jelentősége a tágran értelmezett bűnirodalomban az a nyelvfelfogás, amely a valóságot – és a kor technikai feltételeiből adódóan, mint ez Frank és Kittler nyomán belátható, az embert „csak” mint *Személyt* – „közvetlenül” hozzáférhetőnek véli. Ebben az értelemben a „klasszikus” detektívtörténet leképezéskérdése föl sem merül, hiszen a tettes uralja az értelemképzést. A vallomás olyannyira az igazság előállításának elsőrendű technikájaként működik (Foucault), hogy

„részben igaz” vallomás nem is lehetséges: aki vall, mindent vall; aki tagad, mindenről hallgat. A lábjegyzet kapcsán vizsgált nyomtatás, a hozzáférhetőség, a nyilvánosság karaktere a *Kriminalgeschichte* vonatkozásában azt is jelenti, hogy – irodalom és jog még ki nem „differenciálódott” rendszerében – a narrátor okok utáni keresése közreadott ismeret, és nem „titok”. Az elbeszélő ugyanis a periratokat olvasva kívánja a tettes sorsában azt a mindig esetlegesként megalkotott eseményt megragadni, amelynek hatására bűnözővé vált.

A műfaj jelentősége számunkra másrészt abban áll, hogy a magyar irodalomban napjainkig újraértelmezést követelő megismerési paradigma. Az elemzés kontextusaként ez a hagyomány lehetővé tette, hogy az interpretáció rávilágítson Jósika Miklós *A szegedi boszorkányok* című regényében az Aleida Assmann nyomán „a szövegektől a nyomok felé” irányuló módosulásként leírható változásra, amely a kulturális emlékezet médiumában lezajlott. A két paradigma feszültségében láthatóvá válnak a vallomások paradigmája kimozdítását szükségessé tevő momentumok, mindenekeelőtt az „akaratlan” mozzanatoknak tulajdonított hitelesség. Darvasi elemzett novellája a bűn nyelvi megalkotásának reflektálásával a megismerés nyelviségének és az identitás nyelvi feltételezettségének tapasztalatával szembesít. A *Kriminalgeschichtének* azt az előfeltevését kérdőjelezi meg, hogy a tettes és a bűn egyaránt „megszólítható”, mert mindannyian közös nyelviségben osztozunk. A vallomástétel transzgresszivitására, a tettet elkövető énjének megértése (és ezáltal megalkotása) és az ítélkezést megkövetelő értékrend közötti határátlépésre kérdez rá.

Ha a *Kriminalgeschichte* az embert „csak” mint *Személyt* véli „közvetlenül” hozzáférhetőnek, a *csak* szót a nyomozás szemiotikai paradigmájának nyomán keletkezett olvasói elvárások indokolják. Ez az a paradigma, amelyben a kittleri „individális általánost” felváltja az egyének „csalhatatlan pozitivitásának” rögzítésére törő igény. Kállai R. Gábor *A bölcsesség fekete itala* című regénye világít rá a *bűnösökként* való *megjelölés* felől az *egyen* krimibeli *megragadása* felé lezajlott elmozdulásra. Utóbbi paradigmaképző jegye teszi a megjelölést egyenesen a megismerés (tudniillik immár a *Személy* rögzítéseként értett megismerés) gátjává. Ezt a különbséget mutatta meg a részlet eltérő működtetése a vallomások, illetve a szemiotikai paradigmában: előbbi a bűnözővé válást rögzíti benne, hogy a társadalmi rend *egészét* érje tetten, míg utóbbi a tettet mint fölcserélhetetlen *Individuumot*. A különbség szorosan összefügg a kulturális emlékezet médiumában bekövetkezett, említett elmozdulással, ami Kittler felől az írástól az újabb médiumok felé fordulás vonatkozásában közelíthető meg. Innen kiindulva értelmezhető a szemiotikai paradigma megfigyelésszeménye

fogalmiságtól mentes, „fizikai”, a fénykép rögzítő képességével rokonítható érzékelésként. Másrészt ezen a ponton mutatkozik meg a „mediális” paradigma érintőlegesen vizsgált érdeklődése, amely a technológiai apparátus működtetésével az emberi érzékszervek számára hozzáférhetetlen aspektusokat alkotja meg „nyomokként”. Ezáltal jelentősen megváltoztatja az érzékelés és a „nyom” antropomorf státusát egyaránt.

Agatha Christie 1930–40-es évekbeli fordításainak *kulturális gyakorlatként* való megközelítése rámutat a korabeli magyar recepcióban érvényesülő értelmezői stratégiákra (a XIX. századi rablóromantika és kalandorirodalom tradíciójába való beillesztésére, illetve a „népi” hagyományokkal történő szembehelyezésére) és a „klasszikus” detektívtörténet bizonyos prózapoétikai jegyeinek idegenségére. A bűnügyi irodalom hagyományainak feszültségei mindenekelőtt a gyilkos és a detektív közötti intellektuális szembenállás (a fordításokban megalkotott „örült” gyilkos), a műalkotásként értett gyilkosság, a *szemiotizálás* átalakító műveletének hiánya, (a kognitív fenyegetésként megalkotott ismeretlen esetben) az episztemológiai kérdésként felfogott titok és a hipotézisalkotásként működő abdukciónak tekintetében jelentkeznek. Az „örült” bűnöző koncepciója úgy legitimálja a nyomozást, hogy megmutatja a „tőlünk” idegent – hiszen a leleplezés után láthatóvá válik az „örültség” –, így lehetővé teszi annak elkülönítését, hogy a „mi” „normális” közösségünk mentesíthető legyen a bűntől. A szemiotikai paradigma ugyanakkor szabállyá teszi a titkot rejtő ember képét; másrészt pedig a megismerő felől „a közjelentőségre szert tett magánterület” biztosítja a titok „nyomozhatóságát”, ami a műfajban egyenesen megköveteli az intim szféra nyilvánosságra hozatalát. A titok – amely Todorov koncepciójában a *fantasztikus–különös* és a *különös* között helyezhető el, Radcliffe-nél a *terror* felől közelíthető meg, és szembeállítható Mary Douglas *tisztátalanság* fogalmával, a „kategoriális áthágással” – a műfajban *kimondandó*. A vallomás Paul de Man-i elemzése márpedig arra hívja fel a figyelmet, hogy a szemiotikai paradigmában a bűn hazugságra kényszerít: a jó és a rossz etikai értékeinek az igazság és a hamisság általi felváltásával episztemológiai értéket nyer. A „rend” helyreállítása így az ismeretelméleti igazság dimenziójába íródik. A hazugság performativitásának Derrida és Arendt nyomán történő elemzése másfelől rávilágít a hazugság felügyeleti szempontú veszélyére és arra, hogy a detektív a bűntény „rekonstrukcióján” túl a hazugságban rejlő, „a világ megváltoztatására” irányuló potenciált semmisíti meg – mégpedig a nyelv retoricitásával, konstatív történetmondás és „mentegetőzés” (de Man) működésmódjában. Az újkori tudomány- és az ezzel összefüggésben Blumenberg nyomán vizsgált szabadságfelfogás teszi lehetővé mind a

detektív, mind a tettes számára, hogy a világot sajátjaként ragadja meg: előbbi a „módszeres” megismerés, utóbbi a hazugság révén. Ezért lehet a *megoldás* „megnyugtató”, annak „hiánya” (az ekvivalencia elve szerinti leképezés értelmében vett hiánya) pedig „nyugtalanító”, amint erre például Tandori Dezső, Tar Sándor vagy Deák Tamás, illetve másik irányból Karafiáth Orsolya elemzett művei rámutatnak.

A titok elhelyezése a gótikus próza hagyományokban ahhoz a belátáshoz vezet el, hogy a természetfölöttit nem csupán a detektívtörténet szemiotikai fogalma, hanem – Scott felől – a történelem „váltja fel”. Ez utóbbival szemben Scott azt a követelményt fogalmazza meg, hogy a szokások és érzelmek „semleges területe” alapján le kell fordítani a kor nyelvére. Ezzel rokonítható a detektív által végrehajtott, hasonlóan „egyetemes” átalakító művet, a szemiotizálás. A „rekonstrukció” Peirce nyomán a „határtalan szemiózis” megállításaként jellemezhető, illetve másfelől „módszerként”, amit éppen a titok tekintetében tesz jelentéssé Weber *varázstalanítás* fogalma. E sajátosság révén válik a detektívtörténet előállítás leginkább rokoníthatóvá a szerkezeti alapelvű tett sorozatgyártás technológiájával, a szekvenciálisan kidolgozott „szabványosítással” és a tudatos reprodukálás szándékával. A krimiírók (Freeman, Van Dine, Knox) által kidolgozott szabályok szemléletesen mutatják meg ezt. A krimiben érvényesülő és a szabályzatokban megnyilvánuló „mérték, irányvonal, kritérium” jelentésű kánonalakító erő (Jan Assmann) az a strukturalista felfogás tette lehetővé, amely a „pszichofizikai képződmény” (Twardowski) belső struktúráját határozta meg a vizsgálat tárgyaként. Ez a koncepció alapvetően elválasztja a szemiotikai paradigmát a vallomásostól: utóbbi nem függetleníthette a bűnt létrejöttének körülményeitől és „szerzője” pszichikumától, előbbi pedig *bűnténnyé* tette azt, mégpedig a moralitás helyett az esztétikum szférájában kódolva.

A „rekonstrukció” egyszerre állítja *helyre* a rendet és – a módszer elsődlegességében a valóság leképezhetősége révén – igazolja a megismerő szubjektum teljesítőképességét. Ez azonban kiiktatja az ember történelmi létezését, történeti adottságait. Erre az előfeltevésre kérdez rá a hermeneutikai paradigma, amely a tudást, az igazságot kulturális, történelmi közegbe és hatalmi viszonyokba ágyazottnak tekinti, és így nem emelheti ki az időből és a kultúra közegéből. Az „igazság leképezésének” vállalkozásával szemben a tudás *konstituálódására* összpontosít. Az elemzések egyik iránya mindenekelőtt Clifford Geertz hermeneutikai antropológiájának azon a belátásán alapszik, hogy az episztemológia is kulturális rendszer; a másik irány Hans-Georg Gadamer nevével fémjelvezhető, aki a

módszerként értett megértéssel szemben a hagyományfolyamatban való benne állásként írja le azt. Ez az elméleti keret osztja a vizsgáldást két részre. Az első rész középpontjában András Sándor *Gyilkosság Alaszkában* című regénye áll. Míg a szemiotikai paradigma az ismeretlennel találkozva annak szemiotikai konstrukcióját teszi egyeduralkodóvá, addig András regényében olyan felfogás körvonalazódik, amely szerint az embert pusztán *meglévővé* tevő elméleti megismerés a világban-való-lét speciális, de nem elsődleges és kitüntetett módja. Kertész Ákos *A gyűlölet ára* című regénye olyan nyomozót alkot, akinek származása a *téves* ítéletként értett előítélet dimenziójában jelentkezik. A regény vége a fiktív jövőben helyezi kilátásba a megismerés kulturális kontextusba ágyazottságának belátását és ennek a megismerés *lehetőségeként* való felfogását, a „torzítástól” való félelemmel szemben. A nyomozás hermeneutikai viszonyként való értelmezésében ezért Andrásénál kevésbé termékeny kezdeményezésként értékelhető. András regénye, amely hangsúlyossá teszi a metafiktiiv réteget, ezzel ellentétben a kulturális emlékezet kutatásának kérdéséből indul ki. Az ebben foglalt második idősik felől válik az „egyidejűség” és az ennek elméleti és módszertani keretétől szolgáló szemiotikai paradigma az egy „vetületben” való megrekedés egyik aspektusává, annak egyik meghaladandó vonatkozásává. A kulturális különbözőségnek ebben a tapasztalatában a megismerés az alany-tárgy típusú megismerés helyett az eminens értelemben vett *dialogus* felé mozdul el.

Ambrus Zoltán, Jókai Mór és Kondor Vilmos egy-egy művében a dolgozat a tudás *konstituálódásának* folyamatát vizsgálja a megismerés uralkodó metaforáiból kiindulva. A kiválasztott művek jellegzetessége, hogy az időből való „kirefleksztálás” lehetőségének megtagadottsága, a tradíció hatalmának és ezáltal a reflexió korlátozottságának felismerése, a történelem fölötti igazságról való lemondás (András Sándor regényével szemben) az igazság akadályoztatásaként, és nem lehetőségének feltételeként nyer értelmezést. A három mű „esettanulmányoknak” tekinthető elemzése azért különösen tanulságos, mert a hermeneutikai szemléletmód *lehetősége*, de végül megtagadása a szemiotikai paradigma (Kuhnmal szólva) válsághelyzetére adott válaszként jelentkezik. Jókai Mór *A lélekidomár* című regényében a megismerés a szemiotikai paradigma csupán *vágyott* meggyőződésének (az igazság kritériuma, a bizonyossággal azonosított igazság) és a hermeneutikai paradigma mindent átfogó tradíciófelfogásának *fenyegetőként*, *szorongatóan* megélt tapasztalatának feszültségében működik. A mű végül magát az *emberi* megismerést utasítja el, de fenntartja a történelem fölötti igazság eszméjét azáltal, hogy a metaforájaként működtetett „világító

háromszöget” a Szentháromság alakzatába írja. Ambrus Zoltán *A gyanú* című elbeszélésében a főszereplő kezdeti megismerési koncepciója (a nyomozótól „független” igazság igénye, az események inherens értelemtartalma) szorosan összefügg az „utólagosság” narratológiai vizsgált alakzatával: a megismerés folyamata csak annyiban tarthat számot érdeklődésre, amennyiben képes *nem* részt venni az igazság megjelenésében. Amikor a főszereplő szembesül a maga – elsődlegesen Hayden White nyomán jelentéssé tehető – részvételével, a nyomozás által kijelölt megismerési keretekkel és a *tényként* való megalkotás értelmezői művelével, ez a „minden lehetséges” kétségbeesett állapotát idézi elő. Míg Jókai a transzcendens szférába vetített igazságot tartja fenn, itt az önmagával szembeni ellenségeség (mert kiiktathatatlan a megismerés folyamatából) kizárólag az öngyilkosságban kínál „kiutat”. Kondor Vilmos regénye ezekkel ellentétben az *alkalmasság* – és nem a leképezés – horizontján felmerülő tartalomra és a cselekvésként működő megismerésre kérdez rá. Ez maga után vonja, hogy a megismerő tudatosítja társadalmi és fizikai pozícióját, a „klasszikus” detektív testi sérthetlensége ugyanis innen belátható módon megismerésének az időből „kireflektáló” karakterével függ össze. A befejezés azonban „visszalép” a szöveggel párbeszédet folytató felfogástól, és fenntartja a „tényeknek” a megismerő hozzáféréstől független létezését, jelentésük inherens rögzítettségét. A megismerés konstrukciója tehát mindhárom kiválasztott műben úgyszólván „felkínálja” a hermeneutikai szemléletformát, illetve a Jonathan Crary nyomán *sztereoszkóp* modellként leírható megfigyeléskoncepciót. Azonban mindegyikben *szorongatóan* jelentkezik a hagyományban való benne állás és az abszolút igazság eszményének *ellentéte*, illetve Crary felől a látott dolog tőlünk nem függetlenül és nem tárgyszerűségében létező felfogása. Az elemzések így rávilágítanak a paradigmák feszültségeire, válsághelyzetükre, a kimozdításukat szükségessé tevő mozzanatokra és jelen esetben az elfogadásukat megakadályozó szemléleti elemekre.

A két szöveg (a bűntény és a „rekonstrukció”) közötti fordítói eljárásként megközelített, illetve másfelől az építészeti alakzatrendszerben működő folyamatként értelmezett nyomozás elemzése mentén bontakozik ki a dekonstruktív paradigma érdekeltége. E kérdések szempontjából Tandori Dezső a detektívtörténet legkiemelkedőbb újraértelmezője a kortárs magyar irodalomban. *Nem szeretném, ha fájna! és Vér és virághab* című regényeinek ebből az irányból való interpretációja rámutat arra, hogy a műveletként felfogott tér és idő megakadályozza, hogy az esemény identitása önmagára-önmagába záruljon. E. T. A. Hoffmann *Scuderi kisasszony* című műve kínál lehetőséget a „klasszikus”

detektívtörténetben (illetve másfelől a hatékonyság elvében) születő fordítás elhelyezésére a deleuze-i és baudrillard-i szimulakrumok rendjeinek elméleti keretében, ezáltal árnyalva a „leképezésként” értett nyomozás fogalmát a „fizikai” látás és a tudáseszmény összefüggésében. Agatha Christie *A láthatatlan kéz* című regényének elemzése a „leképezés” igényében a jelenlét tekintélyének a műfajt strukturáló szerepére mutat rá. Az interpretáció rávilágít arra, hogy a rend „helyreállításának” a szemiotikai paradigmában tárgyalt igényét miként ássa alá a szupplementaritás logikája. Walter Benjamin szöveggént értett város fogalma nyomán a bűntény „törésként”, „hézagként” írható le annak olvashatóságában. A műfaj dekonstruktív olvasata azt teszi „beláthatóvá”, hogy a gyilkosság mint „törés” egyetlen pillanatban sincsen jelen, minden felidézett jelenlétben különbözős rejlik, és így a (békés vidékkel szupplementárisan szembeállított) „gonoszság” előző szerveződését kell feltételezni.

A benjaminai megközelítés oly módon képes „eredeti” és „fordítás” viszonyaként újraértelmezni a nyomozást, hogy a riffaterre-i intertextualitás-koncepció keretében az „előfeltételezett” intertextust megkövetelő „anomáliaként” határozható meg. Tandori krimijeinek grammatikai-szintaktikai „hibái” pedig a hézagot, törést képező „bűntényt” nyelvi jelenséggént interpretálják. Másfelől Derrida felfogása nyomán megállapítható, hogy a „rekonstrukció” azért képes az „eredeti” feloldására, hatásának semmissé tételére és így végső soron eltörlésére, mert elutasítja a lefordíthatatlanság aspektusát, ezzel megakadályozva az „eredeti” túlélését. Innen olvasva közelíthető meg Tandori Dezső krimijeiben a „túlélés” és az eredeti el nem „törlhetősége”, ami a műveletként felfogott tér tekintetében a történet „felépítéseként” értett nyomozás működését és ennek poétikai kiaknázását jelenti. A *Nem szeretném, ha fázna!* pincerendszere a nyomozás számára tudniillik korántsem „háttér” jelent, hanem egyszerre narratológiai és „építészeti” alakítási közeget. Az alapok újrafektetése Tandorinál annak belátásával jár, hogy az alap nem értékelhető le többé metaforaként valamely magasabb rendűnek, nem anyaginak vélt igazságra való hivatkozás végett. Rámutat arra, hogy a „klasszikus” megoldás csupán elfojtások árán valósítható meg. Az alap ugyanis elhalasztja az eredetet, amelyet pedig keres; ezzel lehetővé teszi a fordítást, de megakadályozza az építmény befejezését, az elkerülhetetlen befejezetlenség pedig egyúttal a további fordítások szükségességét jelenti. Ezáltal aláassa a nyomozásnak azt a törekvését, amely az „alátámasztó jelenlétként”, egyszerre metafizikai és építészeti vonatkozásában értett „alap” – eltérő irányból, de Baudrillard és Derrida felől egyaránt jelentéssé tehető – lefektetésére irányul.

A Benjamin gondolatmenetéből kiinduló elemzésben *metapozíció*ként leírható nyomozói nézőpont és a titok assmanni megközelítése képezi az alapját a Lengyel-, Tar- és Bodor-regények ezek újraértelmezéseiként történő interpretációjához. A metapozíció fontos mozzanata, hogy képessé teszi az egyént arra, hogy a tömegre – valamely módon *megalkotott* – „rendet” ruházzon. Ez az a pont, ahol látás és olvasás érintkezik. A kérdés másik oldala az ismeretlen *stratégiai* titokként (Assmann) való megalkotása: a tudatos eltitkolás feltételezése egyúttal a „megoldhatóságot” is jelenti. Az eljárás rámutat arra, ahogyan a tett „bűnténnyé”, azaz társadalmi eseménnyé válik. A Jonas által a kauzalitás neutralizálódásának nevezett sajátosság Cray felől a látás *camera obscura* modelljeként értelmezhető. A látszatra ez a fogalma azért különösen termékeny, mert így a „zárt tér” tematikus elem helyett a tudással, a tudáseszeménnyel való meghatározó kapcsolatában vizsgálható. A *camera obscura* modellel leírható „centralizáltság” többretegűen közelíthető meg, hiszen a szereplők számának és a történet „szálainak” korlátozottságát biztosítva egyúttal lehetővé teszi a lineáris, célelvű narratívát, amely éppen azt követeli meg, hogy minden elem elnyerje benne a „helyét” (ezt értve jelen összefüggésben azon, hogy a végpont kermode-i értelmét kényszeríti a történetre). A „centralizáltság” tehát egyaránt értelmezhető a narratíva fogalmát, az intertextualitás koncepcióját, a bűntények „motiváltságát” és a diskurzusok viszonyát tekintve. Ez utóbbi a nyomozói beszédmód kitüntetettségét jelenti, a metaolvasói pozíció lehetőségét. Környezetének „urává” válik, képessé arra, hogy a tettet kiemelje a névtelenségből, a számára elrejtőzést biztosító közegekből, olvashatóvá téve a város szövegének „hézagait”.

Lengyel Péter *Macskakő* című regénye egyrészt arra kérdezi rá, hogy a diskurzus követelményei miként állítják elő az „eredetnek” tekintett eseményt (semmint fordítva, mintha „feltárandó” volna); másrészt a narratíva culleri „kettős logikáját” és a jauói emlékmű-partitúra szembeállítását a térben érvényesítve, illetve a narratíva „szövetében” teremtve „hézagokat”, újraértelmezi a város szövegként való felfogását és az ennek olvashatóvá tételeként definiált nyomozást. Annak a kérdésnek, hogy a detektívtörténet miként alkotja meg a bűnt olvashatatlanságként, ez a másik oldala: miként állítja elő az olvashatóvá tétel a bűnről való beszédként a maga „időtlenységét hirdető” narratívát (a „totalizálás” alakzatában), és ezzel a bűnt és a bűnöst. Tar Sándor *Szürke galamb* című művének elemzése a fentiek szerint értett „centralizáltság” hiányát vizsgálja, mégpedig a város olyan szövegében, amelyben az egyenrangúként tételezett választási *lehetőségek* – Mű és Szöveg barthes-i fogalmait, valamint az intertextualitás riffaterre-i koncepcióját véve alapul – aláássák a metaolvasói pozíciót. A

pluralitást, a sokféleséget érvényesíti a tér tapasztalatában. Ha tehát Benjamin a detektívtörténet eredeténél a városnak azt a sajátosságát találja, hogy a bűnöző számára menedéket nyújt, ahonnan azonban e műfaj kiemeli őt, akkor Tar krimijének „eredeténél” a diskurzusok sokfélesége vélhető, amelyek között csupán egy a – ráadásul a bűnözőhöz rendelt – olvashatóvá tétel. Bodor Ádám *Az érsek látogatása* című regénye a város olvashatósága kapcsán a tekintetben érdemel különös figyelmet, hogy a tér palimpszesztként való olvashatósága rávilágít: a magát a „szemiotikai olvasás” számára kínáló „felső” réteg is korábbi szövegek fragmentumaiból áll, illetve Kittler felől jelentéssé tehető ennek rögzítő, „lejegyző” funkciója. Ennek elemzése az ökokritikai perspektíva prózapoétikai és szemléleti alapjait demonstrálja a foucault-i felügyelet és a kittleri „lejegyzés” összefüggésében.

Az ökokritikai nézőpont érvényesítésével az olvashatóvá tételként értett nyomozás, valamint az ebben foglalt tér- és környezetfelfogás korlátai mutathatók meg azáltal, hogy az interpretáció előtérbe helyezi az irodalom „kapacitását” a környezet, valamint a térben cselekvő és *abban* bünt elkövető – és másfelől azt megismerő – ember ehhez fűződő viszonyának, attitűdjeinek artikulálására. Az olvashatóvá tételt a tér eszközjellegű felfogása teszi lehetővé, illetve másfelől az olvashatóság a „lenyomat” közegeként értett tér koncepcióját alakítja ki. Innen értelmezve válik a műfajban a mai horizonton szemléleti korláttá, hogy a város fenyegetését a textualitásban hárítja el, elvonva a figyelmet arról, hogy a diskurzus és az anyagi világ miként formálják egymást kölcsönösen. Ebben a vonatkozásban olvasható Száraz Miklós György *Az Ezüst Macska* című regénye a detektívtörténet ökocentrikus újraértelmezéseként, amely rámutat arra, hogy a műfaj térfogalmának a természettel szembenállóként definiált olvashatóság, olvashatóvá tétel felértékelése az előfeltétele. A „klasszikus” detektívtörténet a környezetet a bűn elleplezése, illetve megismerése kizárólagos érdekének rendeli alá mint ennek – Lawrence Buell, Friedrich Kittler, Ken Warriner és Richard Conviser, Daniel C. Dennett, Martin Heidegger, Gaston Bachelard, Richard Sennett koncepciója felől különböző elméleti irányokból vizsgált – manipulálható közegét, a múltbeli történés megismerését lehetővé tevő újrarprezentálásának elsődleges eszközét. Ebben a tekintetben szembeállítható a reneszánsz szemléletben fogant kiemelkedő drámával, a *Macbeth*tel, amelyben a természet (szokatlan események révén) *megjeleníti* a bünt, hiszen cselekvő természetet alkot, amelynek szokatlan viselkedése bajt *jelent*. Így szélesebb összefüggésben közelíthető meg, hogy a detektívtörténetben a bűn nem a világrendet sérti meg, hanem a térben „eltérést” vagy Dana Brand nyomán „hézagot”

eredményez. A „kozmológiai világrenddel” ellentétben technológiai ismérvekkel jellemezhető „rend” kerekedik fölül, amely végül a mechanizmus hatékonyságának kudarcát teszi láthatóvá. A tér technológiai eszközzé váló, a bűntény működtetése vagy akadályozása kizárólagos jelentésével bíró tér fogalmát vizsgálja a disszertáció Hamvai Kornél *Kitty Flynn* című drámájában. Térey János *A Nibelung-lakópark* című műve pedig mindenekelőtt az ember természeti tényként való megnevezésében (amelynek elemzése visszautal a *Macbeth*-értelmezésre) és ezzel összefüggésben a hageni bosszúban organikus metaforikába íródó városi tér tekintetében nyit új távlatokat a kortársi kezdeményezésekben.

További kutatási irányként a „mediális paradigma” jelölhető ki, amelyet a disszertáció a szemiotikai paradigmát tárgyaló fejezetben érintőlegesen vizsgál. Azért ebben a fejezetben, mert a szemiotikai paradigmára jellemző világa „optikai adottságainak” előtérbe helyezése. A mediális paradigma azonban a láthatóvá tétel egyetemessé tett igényével és ennek mediális feltételezettségével összhangban kilép a papír médiumából, és a filmét „követeli meg”. A disszertáció ezért nem tárgyalja behatóbban; mindazonáltal a detektívtörténet és a film viszonya, a „megfilmesítés” fogalmának és eljárásának e műfajban való értelmezhetősége, valamint az önmegértésre történő visszahatása az ismeretelméleti paradigmák további vizsgálatában jelentős horizontot képez. Ez a további kutatási irány egyúttal magában foglalja a „mediális paradigma” fogalmának árnyalását, akár további paradigmák megkülönböztetését, hogy az elméleti keret számot tudjon adni a filmek mellett az egyéb médiumokról is, például számítógépes játékokról a virtualitás terében.

Bibliográfia

- ALEWYN, Richard: *The Origin of the Detective Novel*. In: MOST – STOWE (szerk.) 1983: 62–78.
- AMBRUS Zoltán: *A gyanú*. In: Uő: *A gyanú*. Vál. és a szöveget gondozta Fallenbüchl Zoltán. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1981. 5–59.
- ANDRÁS Sándor: *Gyilkosság Alaszkában avagy Sherlock Holmes a tlingitek földjén*. Kalligram, Pozsony, 2006.
- ANGYALOSI Gergely: Egy egzisztencialista (?) akciórégény (?). Tandori Dezső: Vér és virághab. *Alföld* 2004/5. 69–74.
- ANGYALOSI Gergely – BÁN Zoltán András – BECK András – RADNÓTI Sándor: Irodalmi kvartett. Tar Sándor: *Szürke galamb. Beszélő*/(1996) 1996/4. 88–93.
- ANGYALOSI Gergely – BÁN Zoltán András – NÉMETH Gábor – RADNÓTI Sándor: Irodalmi kvartett. Tandori Dezső: *Vér és virághab. Beszélő*/(1996) 1998/12. 112–117.
- ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*. Ford. Ritoók Zsigmond. Szerk. és a jegyzeteket összeáll. Bolonyai Gábor. Matúra Bölcelet. PannonKlett, Budapest, 1997.
- ASSMANN, Aleida: *Die Stadt zwischen Erlebnisraum und Alptraum. Thomas De Quinceys Streifzüge durch London*. In: GRAEVENITZ (szerk.) 2000: 215–225.
- *Fluchten aus der Geschichte. Die Wiedererfindung von Tradition vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. [http://www.uni-bielefeld.de/\(en\)/ZIF/Publikationen/94-95-Assmann-Aufsatz.pdf](http://www.uni-bielefeld.de/(en)/ZIF/Publikationen/94-95-Assmann-Aufsatz.pdf) Az utolsó letöltés dátuma: 2008. szeptember 1.
- *Texte, Spuren, Abfall: die wechselnden Medien des kulturellen Gedächtnisses*. In: Harmut BÖHME – Klaus R. SCHERPE (szerk.): *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1996. 96–111.
- ASSMANN, Aleida – Jan ASSMANN: *Das Geheimnis und die Archäologie der literarischen Kommunikation. Einführende Bemerkungen*. In: A. és J. ASSMANN (szerk.) 1997: 7–16.
- *Die Erfindung des Geheimnisses durch die Neugier*. In: A. és J. ASSMANN (szerk.): *Geheimnis und Neugierde. Schleier und Schwelle III*. Fink, München, 1999. 7–11.

- *Kánon és cenzúra*. Ford. V. Horváth Károly. In: ROHONYI Zoltán (szerk.): *Irodalmi kánon és kanonizáció*. Osiris, Láthatatlan Kollégium, Budapest, 2001. 87–107.
- ASSMANN, Aleida – Jan ASSMANN (szerk.): *Geheimnis und Öffentlichkeit. Schleier und Schwelle I*. Fink, München, 1997.
- ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford. Hidas Zoltán. Atlantisz, Budapest, 1999.
- AUDEN, Wystan Hugh: *The Guilty Vicarage*. In: Uő: *The Dyer's Hand and Other Essays*. Random House, New York, 1962. 146–158.
- BACHELARD, Gaston: *The Poetics of Space*. Ford. Maria Jolas. Beacon Press, Boston, 1994.
- BAHTYIN, Mihail: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Ford. Könczöl Csaba, Szőke Katalin, Hetesi István, Horváth Géza. Gond-Cura / Osiris, Budapest, 2001.
- BALASSA Péter: A felnőtt D'Oré szenvedései. Tandori Dezső: *Miért élnél örökké? Jelenkor* 1978/7–8. 669–672.
- BÁLINT Gábor: A Palladis, az Athenaeum és a Nova „egypengős” perei 1936-ban. *Magyar Könyvszemle* 2001/1. 83–99.
- BÁLINT György: *Néhány szó a detektívregényről*. In: Uő: *A toronyőr visszapillant. Cikkek, tanulmányok, kritikák*. II. kötet. Magvető, Budapest, 1966. 304–307.
- BALOGH Piroska: Kincskeresés hangyanyomon. Száraz Miklós György: *Az Ezüst Macska. Holmi* 1998/6. 888–891.
- BÁRÁNY Tibor: Azt te csak hiszed, bébi. Nat Roid: *Írd hozzá a vért! Élet és Irodalom* 2006. június 2. 26.
- BARKHOFF, Jürgen: *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*. Metzler, Stuttgart – Weimar, 1995.
- BARNA Imre: „Nekünk az a dolgunk, hogy jók legyünk.” Barna Imrével Füzes Oszkár beszélgetett. *Alexandra Könyvjele* 2007/4. 26–29.
- BARTHES, Roland: *A műtől a szöveg felé*. Ford. Kovács Sándor. In: Uő: *A szöveg öröme*. Osiris, Budapest, 2001. 67–74.
- S/Z. Ford. Mahler Zoltán. Osiris, Budapest, 1997.
- *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Európa, Budapest, 1985.
- BAUDRILLARD, Jean: *Die Ordnung der Simulakren*. In: Uő: *Der symbolische Tausch und der Tod*. Ford. Gerd Bergfleth, Gabriele Ricke, Ronald Voullié. Matthes & Seitz Verlag, München, 1991. 77–130.

- BAZSÁNYI Sándor: Wotan bábszínháza. *Holmi* 2005/7. 875–877.
- BEDECS László: *Beszélni nehéz. Tanulmányok Tandori Dezső költészetéről*. Kritikai zsebkönyvtár 8. Kijárat, Budapest, 2006.
- Mottók, félelmek, csüggedés. Tandori Dezső: Az Éj Felé. *Új Forrás* 2005/4. 32–37.
- BENDA Gyula – SZEKERES András (szerk.): *Tér és történelem. Előadások az Atelier-ben*. Atelier füzetek 4. L'Harmattan – Atelier, Budapest, 2002.
- BENJAMIN, Walter: *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél*. Ford. Bence György. In: Uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Vál. Radnóti Sándor. Magyar Helikon, Budapest, 1980. 819–931.
- *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. Kurucz Andrea új fordítását átdolgozta Mélyi József. http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html. Az utolsó letöltés időpontja: 2008. augusztus 13.
- *A műfordító feladata*. Ford. Tandori Dezső. In: JÓZAN – JENEY – HAJDU (szerk.) 2007: 183–195.
- *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*. Aufbau-Verlag, Berlin – Weimar, 1971.
- BENNETT, Tony (szerk.): *Popular Fiction. Technology, Ideology, Production, Reading*. Popular Fictions Series. Routledge, London – New York, 1990.
- *Popular Fictions and Cultural Technologies. Introduction*. In: Uő (szerk.) 1990: 3–8.
- BENVENUTO, Sergio: *Városi legendák. Miért hisszük el, amit mondanak?* Ford. Csabai Márta. Gondolat, Budapest, 2004.
- BÉNYEI Tamás: Dekonstrukció és narratológia (és Borges). *Alföld* 2002/12. 34–49.
- *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*. Modern filológiai füzetek 57. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2000.
- BENYOVSZKY Krisztián: *Bevezetés a krimi olvasásába*. Parazita könyvek 2. Lilium Aurum, Dunaszerdahely, 2007.
- *Egyenruhás madárjósok. Tar Sándor Szürke galamb című regényéről*. In: Uő: *A jelek szerint. A detektívtörténet és közép-európai emléknymoi*. Kalligram, Pozsony, 2003. 258–272.
- BERKELEY, Anthony: *A mérgezett csokoládé rejtélye*. Ford. Róna Ilona. Magvető, Budapest, 1976.
- BESSE, Jean-Marc: *Térképészet és gyűjtemény. Ortelius és Theatruma*. Ford. Gelléri Gábor. In: BENDA – SZEKERES (szerk.) 2002: 111–148.

- BINYON, Timothy John: *"Murder Will Out." The Detective in Fiction*. Oxford University Press, Oxford, 1990.
- BLACK, Joel: *The Aesthetics of Murder. A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1991.
- BLUMENBERG, Hans: *Die Legitimität der Neuzeit*. Suhrkamp, Frankfurt/M., 1996.
- *Die Lesbarkeit der Welt*. Suhrkamp, Frankfurt/M., 2000⁵.
- Licht als Metapher der Wahrheit: In Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung. *Studium Generale* 1957/7. 432–447.
- Philosophischer Ursprung und philosophische Kritik des Begriffs der wissenschaftlichen Methode. *Studium Generale* 1952/3. 133–142.
- BODOR Ádám: *Az érsek látogatása*. Magvető, Budapest, 1999.
- BODOR Béla: Istenekpalkonyától a nagy Wotan-projektig. *Holmi* 2005/7. 870–874.
- BOGDANOVIC, Bogdan: *Die Stadt und der Tod*. Szerk. és ford. Klaus Detlef Olof. Wieser, Klagenfurt – Salzburg, 1993.
- BOHN, Cornelia: *Ins Feuer damit: Soziologie des Briefgeheimnisses*. In: A. és J. ASSMANN (szerk.) 1997: 41–51.
- BOJTÁR Endre: *A szláv strukturalizmus az irodalomtudományban*. Opus Irodalomelméleti Tanulmányok 4. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1978.
- BOLZ, Norbert: *Chaos und Simulation*. Fink, München, 1998².
- BÓNUS Tibor: *A korlátozott viszonylagosság. Lengyel Péter prózájáról*. In: Uő: *Diskurzusok összjátéka. Irodalmi olvasásmódok*. Balassi, Budapest, 2001. 37–59.
- BOOTH, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press, Chicago, 1961.
- BOTTING, Fred: *Gothic*. The New Critical Idiom. Routledge, London – New York, 1996.
- BOYER, M. Christine: *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge/Mass. – London, 1994⁵.
- BOYNE, Roy: *Foucault and Derrida. The Other Side of Reason*. Unwin Hyman, London, 1990.
- BRAND, Dana: *From the Flâneur to the Detective: Interpreting the City of Poe*. In: BENNETT (szerk.) 1990: 220–237.
- BROOKE-ROSE, Christine: *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge University Press, Cambridge, 1981.

- BROOKS, Peter: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Alfred A. Knopf, New York, 1984.
- BUELL, Lawrence: *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge/Mass., London, England, 1995.
- *Writing for an Endangered World. Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge/Mass., London, England, 2001.
- CAHN, Michael: *Die Rhetorik der Wissenschaft im Medium der Typographie. Zum Beispiel der Fußnote*. In: Hans-Jörg RHEINBERGER – Michael HAGNER – Bettina WAHRIG-SCHMIDT (szerk.): *Räume des Wissens: Repräsentation, Codierung, Spur*. Akademie Verlag, Berlin, 1997. 91–109.
- CAILLOIS, Roger: *The Detective Novel as Game*. Ford. William W. Stowe. In: MOST – STOWE (szerk.) 1983: 1–12.
- CALDERWOOD, James L.: *If It Were Done. Macbeth and Tragic Action*. University of Massachusetts Press, Amherst, 1986.
- CAMPE, Rüdiger: *Bezeichnen, Lokalisieren, Berechnen*. In: Hans-Jürgen SCHINGS (szerk.): *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposion 1992. Germanistische Symposien Berichtsbände, XV*. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart – Weimar, 1994. 162–186.
- CARPO, Mario: *Architecture in the Age of Printing. Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory*. Ford. Sarah Benson. The MIT Press, Cambridge/Mass., London, 2001.
- CARROLL, Noël: A varrat. Ford. Liszka Tamás. *Metropolis* 2005/1. 58–68.
- *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Routledge, London – New York, 1990.
- CHANDLER, Raymond: *Mord ist keine Kunst*. Ford. Wilm W. Elwenspoek. In: VOGT (szerk.) 1992: I. 164–185.
- *The Simple Art of Murder*. <http://gadetection.pbwiki.com/The+Simple+Art+of+Murder>. Az utolsó letöltés dátuma: 2008. szeptember 2.
- CHERNAIK, Warren – Martin SWALES – Robert VILAIN (szerk.): *The Art of Detective Fiction*. Macmillan, London, 2000.

CHESTERTON, Gilbert Keith: *A Defence of Detective Stories*.

http://chesterton.org/gkc/murderer/defence_d_stories.htm. Az utolsó letöltés dátuma:
2008. szeptember 2.

CHRISTIE, Agatha: *A behavazott expressz*. Ford. Bálint Lajos. Pengős regények. Palladis,
Budapest, 1935.

– *A gyűlölet örültje*. Ford. Moharné Dobó Éva. Hungalibri, Budapest, 1996.

– *A láthatatlan hóhér*. A Nova kalandos regényei 145. Ford. Vécsey Leó. Nova, Budapest,
1941.

– *A láthatatlan kéz*. Ford. Kertész Gabriella. Hunga-Print, Budapest, 1993.

– *And Then There Were None*. In: Uő: *Masterpieces of Murder*. Dodd, Mead & Company,
New York, 1977. 189–358.

– *A Négyek Társasága*. Ford. Balogh Barna. Pesti Hírlap könyvek 128. Budapest, 1930.

– *A Pocket Full of Rye*. Pocket Books, New York, 1986.

– *A titkos ellenfél I-II*. Ford. Zeyk Adéle. Hunga-Libri és Hunga-Print, Budapest, 1995.

– *Az ijedt szemű lány*. Ford. Miskolczy Ernőné. Hungalibri, Budapest, 1996.

– *Cards on the Table*. Harper Collins, London, 2001.

– *Egy marék rozs*. Ford. Borbás Mária. Európa, Budapest, 1977.

– *Gyilkosság az Orient expresszen*. Ford. Katona Tamás. Európa, Budapest, 1980.

– *Hercule Poirot ismét munkában*. Ford. Emődi Hajós Zsuzsa. A Nova kalandos regényei.
Nova, Budapest, 1941.

– *Hercule Poirot's Christmas*. Harper Collins, London, 2001.

– *Királyok és kalandorok*. Ford. M. B. Hungalibri, Budapest, 1997.

– *Lord Edgware rejtélyes halála*. Ford. Vincze Ferenc. Hunga-Print, Budapest, 1991.

– *Murder is Easy*. HarperCollins, London, 2002.

– *Murder on the Orient Express*. HarperCollins, London, 2001.

– *Nyílt kártyákkal*. Ford. László Zsófia. Európa, Budapest, 1988.

– *Poirot karácsonya*. Ford. Csanády Katalin. Albatrosz Könyvek. Magvető, Budapest, 1975.

– *The Moving Finger*. In: Uő: *Miss Marple Omnibus. Vol. 1. The Body in the Library. The
Moving Finger. A Murder is Announced. 4.50 from Paddington*. Harper Collins
Publishers, London, 1997. 157–319.

– *The Murder on the Links*. Harper Collins, London, 2001.

– *The Secret Adversary*. HarperCollins, London, 2001.

- *The Secret of Chimneys*. HarperCollins, London, 2001.
- *Tíz kicsi néger*. Ford. Sziógyártó László. Európa, Budapest, 1968.
- *Valaki csenget...* Ford. Kosáryné Réz Lola. Pengős regények. Palladis, Budapest, 1939.
- CLEMENS, Valdis: *The Return of the Repressed. Gothic Horror from The Castle of Otranto to Alien*. State University of New York Press, New York, 1999.
- CLERY, E. J.: *The Rise of Supernatural Fiction, 1762–1800*. Cambridge Studies in Romanticism 12. Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
- COHN, Dorrit: *Áttetsző tudatok*. Ford. Gács Anna, Cseresnyés Dóra. In: THOMKA Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei II*. Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor Kiadó, Pécs, 1996. 81–193.
- COSGROVE, Denis– Stephen DANIELS (szerk.): *The Iconography of Landscape. Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*. Cambridge Studies in Historical Geography 9. Cambridge University Press, Cambridge, 1988.
- CRARY, Jonathan: *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*. Ford. Lukács Ágnes. Osiris, Budapest, 1999.
- CROSS, Jeel (Nagy József): *A furcsa jelvény*. Ford. Nagy József. Palladis Rt., Budapest, é.n. [1938.]
- *Kéz a függöny mögött*. Félpengős regények. Palladis, Budapest, 1941.
- CULLER, Jonathan: *Dekonstrukció. Elmélet és kritika a strukturalizmus után*. Ford. Módos Magdolna. Horror metaphysicae. Osiris, Budapest, 1997.
- *Story and Discourse in the Analysis of Narrative*. In: Uő: *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. Cornell University Press, Ithaca – New York, 1981. 169–187.
- CSÁKI Judit: „Visszanézhetnél e hülő vetésre...” Tandori Dezső: Ne lőj az ülő madárra! ... de maradj halott. *Élet és Irodalom* 1983. szeptember 2. 10.
- DAINAT, Holger (szerk.): *Kriminalgeschichten aus dem 18. Jahrhundert*. Haux, Bielefeld, 1987.
- DARVASI László: *A gyilkos neve*. In: Uő: *A lojangi kutyavadászok. Kínai novellák*. Magvető, Budapest, 2002. 118–127.
- *A müttenheimi szörny különös históriája*. In: Uő: *A Kleofás-képregény. Históriaik, legendák és képregények*. Jelenkor, Pécs, 1995. 15–28.

- DAVIDSON, Clifford: *The Anxiety of Power and Shakespeare's Macbeth*. In: György E. SZÓNYI – Rowland WYMER (szerk.): *The Iconography of Power. Ideas and Images of Rulership on the English Renaissance Stage*. JATE Press, Szeged, 2000. 181–204.
- DAVIES, Douglas: *The Evocative Symbolism of Trees*. In: COSGROVE – DANIELS (szerk.) 1988: 32–42.
- DEÁK Tamás: *Finom krimi*. In: Uő: *Történet, kutyával. Elbeszélések*. Vál. Tarján Tamás. Havi klasszikusok. Magyar Hírlap – Maecenas Kiadó, Budapest, 1993. 139–162.
- Defining Ecocritical Theory and Practice*, 1994. Western Literature Association Meeting, Salt Lake City, Utah, 1994. október 6. http://www.asle.umn.edu/conf/other_conf/wla/1994/1994.html. Az utolsó letöltés dátuma: 2007. február 28.
- DE MAN, Paul: Az önéletrajz mint arcrongálás. Ford. Fogarasi György. *Pompeji* 1997/2–3. 93–107.
- *Kant materializmusa. Kant és Schiller*. In: Uő: *Esztétikai ideológia*. Ford. Katona Gábor. Janus/Osiris, Budapest, 2000. 118–174.
- *Mentegetőzések (Vallomások)*. In: Uő: *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Ford. Fogarasi György. Ictus Kiadó és JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1999. 373–404.
- *Walter Benjamin A műfordító feladata című írásáról*. Ford. Király Edit. In: JÓZAN – JENEY – HAJDU (szerk.) 2007: 240–267.
- DENNETT, Daniel C.: *Micsoda elmék. A tudatosság megértése felé*. Ford. Orosz István. Kulturtrade, Budapest, 1996.
- DERRIDA, Jacques: *Bábel – térítők*. Ford. Flaisz Endre. In: JÓZAN – JENEY – HAJDU (szerk.) 2007: 268–308.
- *History of the Lie: Prolegomena*. Ford. Peggy Kamuf. In: Uő: *Without Alibi*. 2002: 28–70.
- *Letter to a Japanese Friend*. Ford. David Wood és Andrew Benjamin. In: David WOOD – Robert BERNASCONI (szerk.): *Derrida and Differance*. Coventry, Parousia Press, 1985. 1–5.
- *Living On: Border Lines*. Ford. James Hulbert. In: Harold BLOOM – Paul DE MAN – Jacques DERRIDA – Geoffrey HARTMAN – J. Hillis MILLER: *Deconstruction and Criticism*. New York, Seabury Press, 1979. 75–176.
- *Typewriter Ribbon: Limited Ink (2)*. Ford. Peggy Kamuf. In: Uő: *Without Alibi*. 2002: 71–160.

- *Without Alibi*. Szerk. és ford. Peggy Kamuf. Stanford University Press, Stanford, California, 2002.
- DESCARTES, René: *A filozófia alapelvei*. Ford. Dékány András. Osiris, Budapest, 1996.
- *Értekezés az ész helyes vezetésének és a tudományos igazság kutatásának módszeréről*. Ford. Szemere Samu. In: Uő: *A módszerről*. Kriterion, Bukarest, 1977. 47–102.
- DE QUINCEY, Thomas: *A gyilkosságról mint a szépművészetek egyikéről*. Ford. Abody Béla. In: *Hagyomány és egyéniség. Az angol esszé klasszikusai*. Vál. az Európa Könyvkiadó munkaközössége. Közrem. Ruttkay Kálmán, Ungvári Tamás. Európa, Budapest, 1967. 206–232.
- DÉZSI Lajos: *Báró Jósika Miklós (1794–1865)*. Athenaeum, Budapest, 1916.
- DOBOSS Gyula: Dolgok és viszonyok. Tandori Dezső: *Töredék Hamletnek. Egy talált tárgy megtisztítása*. *Holmi* 1996/12. 1786–1795.
- *Hérakleitosz Budán. Tandori Dezső munkásságáról – 1983-ig*. Magvető, Budapest, 1988.
- DOUGLAS, Mary: *Natural Symbols. Explorations in Cosmology*. Routledge, London – New York, 2000.
- DOYLE, Sir Arthur Conan: *A berill fejkék*. Ford. Adorján Gábor. Hunga-Print, Budapest, é.n. [1994]
- *A brixtoni rejtély*. [A fordító feltüntetése nélkül] Hunga-Print, Budapest, 1994.
- *A hampshire-i nyaraló*. Ford. Adorján Gábor. In: Uő: *A berill fejkék*. 189–240.
- *A mérnök hüvelykujja*. Ford. Adorján Gábor. In: Uő: *A berill fejkék*. 49–82.
- *A sátán kutyája*. Ford. Árkos Antal. Kriterion, Bukarest, 1991.
- *A shoscombe-i kriptá esete*. Ford. Tiborszky Péter. In: Uő: *Sherlock Holmes. Félelem völgye és más elbeszélések*. 7–22.
- *A sussexi vámpír esete*. Ford. Tiborszky Péter. In: Uő: *Sherlock Holmes. Félelem völgye és más elbeszélések*. 56–71.
- *A tarka pöttyös szalag*. Ford. Adorján Gábor. In: Uő: *A berill fejkék*. 5–48.
- *A tőzsdeügynök titkára*. In: Uő: *Sherlock Holmes emlékiratai*. 59–80.
- *Az Abbey Grange-i gyilkosság*. Ford. Milton Oszkár. In: Uő: *Az arany szemüveg*. Hunga-Print, Budapest, 1994. 177–224.
- *Botrány Bohémiában*. In: Uő: *Sherlock Holmes kalandjai*. Ford. Cserna György. Teuro Kiadó, Budapest, 2002. 5–27.
- *Ezüstcsillag*. In: Uő: *Sherlock Holmes emlékiratai*. 5–33.

- *Sherlock Holmes. Félelem völgye és más elbeszélések*. Ford. Nikowitz Oszkár, Takácsy Gizella, Tiborszky Péter. Origo, Budapest, 1990.
- *Sherlock Holmes emlékiratai. Bűnügyi elbeszélések*. Ford. Katona Tamás. Európa, Budapest, 1974.
- *The Hound of the Baskervilles. Another Adventure of Sherlock Holmes*. Collection of British Authors. Vol. 3571. Tauchnitz Edition. Bernhard Tauchnitz, Leipzig, 1902.
- DÖMÖTÖR Edit: Bodor Ádám: *Az érsek látogatása* – mint „második regény”. *Bárka* 2002/1. 76–87.
- DRAAISMA, Douwe: *A metaforamasina. Az emlékezet egyik lehetséges története*. Ford. Balogh Tamás. Typotex Kiadó, Budapest, 2002.
- DUNANT, Sarah: *Body Language: A Study of Death and Gender in Crime Fiction*. In: CHERNAIK – SWALES – VILAIN (szerk.) 2000: 10–20.
- ECKERT, Max: *Die Kartenwissenschaft. Forschungen und Grundlagen zu einer Kartographie als Wissenschaft II*. Vereinigung Wiss. Verleger, Berlin – Leipzig, 1925.
- On the Nature of Maps and Map Logic. Ford. W. Joerg. *Bulletin of the American Geographical Society* 1908/6. 344–351.
- ECO, Umberto: *A Theory of Semiotics*. Advances in Semiotics. Indiana University Press, Bloomington, 1976.
- *Hat séta a fikció erdejében*. Ford. Schéry András, Gy. Horváth László. Európa, Budapest, 1995.
- EGAN, Gabriel: *Green Shakespeare. From Ecopolitics to Ecocriticism*. Accents on Shakespeare. Routledge, London – New York, 2006.
- EISEMANN György: A város mint emlék és fikció. Krúdy Gyula: Asszonyságok díja és más pesti regények. *Budapesti Negyed* 2001/4. 129–140.
- *Mikszáth Kálmán*. Klasszikusaink. Korona Kiadó, Budapest, 1998.
- *Poe-tica*. In: Uő: *A folytatódó romantika*. Orpheusz, Budapest, 1999. 5–91.
- ELIADE, Mircea: *A szent és a profán. A vallási lényegről*. Ford. Berényi Gábor. Európa, Budapest, 1987.
- ELLIN, Nan: *Postmodern Urbanism*. Princeton Architectural Press, New York, 1999.
- ERDŐDY Edit: Rejtély az Orfeumban. Lengyel Péter: *Macskakő. Új Írás* 1989/8. 124–126.

- FÁBRI Péter: *Nat Roid (Tandori Dezső)*: Nem szeretném, ha fázna! In: Uő: *A Tandori taniroda. Kis könyv Tandori Dezső hatvanadik születésnapjára*. Polgár-Művészeti Lap- és Könyvkiadó Kft., Budapest, 1998. 39–43.
- FARIS, Wendy B.: *Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction*. In: PARKINSON ZAMORA – FARIS (szerk.) 1995: 163–190.
- FARKAS Zsolt: *Az író ír. Az olvasó stb. A neoavantgarde és a minden-leírás néhány problémája Tandori műveiben*. In: Uő: *Mindentől ugyanannyira*. JAK, Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest, 1994. 136–165.
- FIEDLER, Leslie Aron: *Cross the Border – Close the Gap*. Stein & Day, New York, 1972.
- FLACH, Sabine: *Das Auge. Motiv und Selbstthematisierung des Sehens in der Kunst der Moderne*. In: Claudia BENTHIEN – Christoph WULF (szerk.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2001. 49–65.
- FOUCAULT, Michel: A diskurzus rendje. Ford. Török Gábor. *Holmi* 1991/7. 868–889.
- *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*. Ford. Romhányi Török Gábor. Osiris, Budapest, 2000.
- *A szexualitás története I. A tudás akarása*. Ford. Ádám Péter. Atlantisz, Budapest, 1999.
- *Eltérő terek*. Ford. Sutyák Tibor. In: Uő: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Szerk. Sutyák Tibor. Latin Betűk, Debrecen, 2000. 147–155.
- *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Ford. Fázsy Anikó, Csűrös Klára. Gondolat, Budapest, 1990.
- *Hogyan beszél ki a gyilkosságokat*. In: *Én, Pierre Rivière, aki lemészároltam anyámat, húgomat és öcsémet. Egy XIX. századi szülőgyilkosság*. Közzétette Michel FOUCAULT. Ford. Ádám Anikó, Lóránt Zsuzsa. Jósöveg könyvek. Jósöveg Műhely Kiadó, Budapest, 1999. 234–245.
- FÖLDI Mihály: Kalandor-regények. *Hét* 1920/26. 398–400.
- FRANK, Manfred: *Subjektivität und Intersubjektivität*. In: Uő: *Selbstbewußtsein und Selbsterkenntnis. Essays zur analytischen Philosophie der Subjektivität*. Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1991. 410–477.
- FREEMAN, R. Austin: *The Art of the Detective Story*.
<http://gaslight.mtroyal.ab.ca/detcritF.htm>. Az utolsó letöltés dátuma: 2008. szeptember 2.

- FREUD, Sigmund: *A kísérteties*. Ford. Bókay Antal és Erős Ferenc. In: BÓKAY Antal – ERŐS Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény*. Filum, Budapest, 1998. 65–82.
- *Álomfejtés*. Ford. Hollós István. Helikon, Budapest, 1985.
- GADAMER, Hans-Georg: *Épületek és képek olvasása*. Ford. Loboczky János. In: Uő: *A szép aktualitása*. Vál. Bacsó Béla. T-Twins Kiadó, Budapest, 1994. 157–168.
- *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*. Ford. Bonyhai Gábor. Gondolat, Budapest, 1984.
- GARNHAM, Alan: *Néhány téri kifejezés egységes elmélete*. Ford. Jolsvai Hajnal. In: LUKÁCS Ágnes – KIRÁLY Ildikó – RACSMÁNY Mihály – PLÉH Csaba (vál.-szerk.): *A téri megismerés és a nyelv*. Gondolat, Budapest, 2003. 29–44.
- GARRARD, Greg: *Ecocriticism. The New Critical Idiom*. Routledge, London – New York, 2004.
- GEERTZ, Clifford: *A józan ész mint kulturális rendszer*. Ford. Kárpáti Eszter. In: Uő: *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások*. Vál. Niedermüller Péter. Osiris, Budapest, 2001². 246–270.
- GENETTE, Gerard: *Az elbeszélő diszkurzus*. Ford. Lovas Edit, Sepeghy Boldizsár. In: THOMKA Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei. I*. Janus Pannonius Tudományegyetem, Jelenkor, Pécs, 1996. 61–98.
- *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*. Ford. Z. Varga Zoltán. Pozsony, Kalligram, 2006.
- Transztextualitás. Ford. Burján Monika. *Helikon* 1996/1–2. 82–90.
- GENTZLER, Edwin: *Contemporary Translation Theories*. Routledge, London – New York, 1993.
- GIESECKE, Michael: *„Den brauch gemein machen.” Die typographische Erfassung der Unfreien Künste*. In: A. és J. ASSMANN (szerk.) 1997: 291–311.
- GINZBURG, Carlo: *Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fahrte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Ford. Gisela Bonz. In: Uő: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 2002. 7–57.
- GLOTFELTY, Cheryl: *What is Ecocriticism?* http://www.asle.umn.edu/conf/other_conf/wla/1994/glotfelty.html. Az utolsó letöltés dátuma: 2007. február 28.

- GOODBODY, Axel – Simon MEACHER – Colin RIORDAN: *Nature and Environment in Modern German Literature: Theory, Method, Practice*. <http://research.ncl.ac.uk/nemgl/method.html>. Az utolsó letöltés dátuma: 2007. május 2.
- GÖBEL József: A detektívregény. *Diárium* 1940/2. 30–32.
- GRAEVENITZ, Gerhart von (szerk.): *Die Stadt in der europäischen Romantik*. Stiftung für Romantikforschung XI. Königshausen & Neumann, Würzburg, 2000.
- GREBER, Erika: *Pasternaks unsystematische Kunst des Gedächtnisses*. In: Anselm HAVERKAMP – Renate LACHMANN (szerk.): *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*. Suhrkamp, Frankfurt/M., 1991. 295–327.
- GRONDIN, Jean: A hermeneutikai igazságfogalom kibontakozásáról. Ford. Mezei György Iván. *Athenaeum* 1993/1. 221–232.
- *Bevezetés a filozófiai hermeneutikába*. Ford. Nyíró Miklós. Osiris, Budapest, 2002.
- GYÖRFFY Miklós: Dunának, Rajnának egy a hangja. Térey János: *A Nibelung-lakópark*. *Fantázia Richard Wagner nyomán. Jelenkor* 2005/6. 633–638.
- *Lengyel Péter: Macskakő (1988)*. In: Uő: *Új magyar prózaszemle. Nyolcvanas évek*. Jelenkor, Pécs, 1992. 174–177.
- GYÖRGY Lajos: *A magyar regény előzményei*. Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1941.
- HABERMAS, Jürgen: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban*. Ford. Endreffy Zoltán. Századvég könyvtár. Századvég – Gondolat, Budapest, 1993.
- HAMACHER, Werner: „Disgregation des Willens”. *Nietzsche über Individuum und Individualität*. In: Uő: *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*. Suhrkamp, Frankfurt/M., 1998. 113–150.
- HAMVAI Kornél: *Kitty Flynn. Szerelmes bulvárkrimi két felvonásban*. Színház 2002/5. számának melléklete.
- HANKISS János: *A detektívregény. A „népszerű irodalom” elmélete és története I. Gaea. A Föld, az élet és a tudomány könyvei. 4. szám. Csáthy Ferencz, Egyetemi Könyvkereskedés és Irodalmi Vállalat R.-T., Debrecen – Budapest, 1928.*
- HARLEY, J. B.: *Maps, Knowledge, and Power*. In: COSGROVE – DANIELS (szerk.) 1988: 277–312.

- HEELAN, Patrick A.: *Hermeneutikai fenomenológia és tudományfilozófia*. Ford. Gordos Judit.
In: SCHWENDTNER – ROPOLYI – KISS 2001: 69–90.
- HEGEDÜS Géza: *A bűnügyi irodalomról*. In: Uő: *A kentaur és az angyal. Esszék a világirodalom, a dramaturgia és az esztétika köréből*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1968. 97–105.
- HEIDEGGER, Martin: *A fenomenológia alapproblémái*. Ford. Demkó Sándor. Sapientia humana. Martin Heidegger művei. Osiris / Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2001.
– *Bauen Wohnen Denken*. In: Uő: 2000: 145–164.
– *Die Frage nach der Technik*. In: Uő: 2000: 5–36.
– *Lét és idő*. Ford. Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos Tamás, Orosz István, Vajda Mihály. Osiris, Budapest, 2001².
– *Vorträge und Aufsätze*. Gesamtausgabe, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Band 7. Vittorio Klostermann, Frankfurt/M., 2000.
- HESEL, Franz: *Ein Flaneur in Berlin*. Das Arsenal, Berlin, 1984.
- HITES Sándor: „Ami történik, későbbi dolgok javára lesz.” Alakzatok a kilencvenes évek Tandori-recepciójában. *Új Forrás* 1998/10. 56–67.
- HOFFMANN, E. T. A.: *Az arany virágcserep. Scuderi kisasszony*. Ford. Horváth Zoltán, Gergely Erzsébet. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1987.
– *Das Fräulein von Scuderi. Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten*. Reclam, Stuttgart, 2002.
- HOFFMANN, Ludger: *Vom Ereignis zum Fall. Sprachliche Muster zur Darstellung und Überprüfung von Sachverhalten vor Gericht*. In: SCHÖNERT (szerk.) 1991: 87–113.
- HONTI János: A néphagyományok megmentéséről. *Debreceni Szemle* 1934. 219–226.
- HORGAS Judit: *Hálával a szelet. Ökokritikai tanulmány a reneszánszról*. Liget, Budapest, 2005.
- HORKAY HÖRCHER Ferenc: Kitalált történetek nincsenek. Lengyel Péter prózája. *Orpheus* 1991/4. 108–122.
- HUME, Robert D.: Gothic Versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel. *PMLA* 1969/2. 282–290.
- HUTCHEON, Linda: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Methuen, London – New York, 1980.
- INGARDEN, Roman: *Az irodalmi műalkotás*. Ford. Bonyhai Gábor. Gondolat, Budapest, 1977.

- IRELAND, Richard W.: *The Phantom at the Limits of Criminology*. In: Ian A. BELL — Graham DALDRY (szerk.): *Watching the Detectives. Essays on Crime Fiction*. Macmillan, London, 1990. 68–83.
- ISER, Wolfgang: *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*. Ford. Molnár Gábor Tamás. Osiris, Budapest, 2001.
- *Fiction – The Filter of History: A Study of Sir Walter Scott's Waverley*. In: Uő: *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Johns Hopkins University Press, Baltimore – London, 1978. 81–100.
- JACKSON, Rosemary: *Fantasy: The Literature of Subversion*. Routledge, London – New York, 1981.
- JAUSS, Hans Robert: *Az esztétikai élvezet és a poieszisz, aisztheszisz és katharszisz alaptapasztalatai*. Ford. Kulcsár-Szabó Zoltán. In: Uő 1999: 158–177.
- *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*. Ford. Bernáth Csilla. In: Uő 1999: 36–85.
- *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok*. Vál. és szerk. Kulcsár-Szabó Zoltán. Osiris, Budapest, 1999.
- JAY, Martin: *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. University of California Press, Berkeley, 1993.
- JOHNSTON, John: *Translation as Simulacrum*. In: VENUTI (szerk.) 1992: 42–56.
- JÓKAI MÓR: *A lélekidomár*. Jókai Mór Összes Művei. Regények 51. Sajtó alá rendezte: Sándor István. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1967.
- JONAS, Hans: *A szem nemessége*. Ford. Menyes Csaba. In: BACSÓ Béla (szerk.): *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. Kijárat, Budapest, 2002. 109–122.
- JÓSIKA Miklós: *A szegedi boszorkányok*. Franklin-Társulat, Budapest, 1897³.
- JÓZAN Ildikó: *Műfordítás és intertextualitás*. In: KABDEBŐ Lóránt – KULCSÁR SZABÓ Ernő – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – MENYHÉRT Anna (szerk.): *A fordítás és intertextualitás alakzatai*. Anonymus, Budapest, 1998. 133–145.
- JÓZAN Ildikó – JENEY Éva – HAJDU Péter (szerk.): *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*. Pont fordítva 4. Balassi Kiadó, Budapest, 2007.
- KÁLLAI R. GÁBOR: *A bölcsesség fekete itala*. Kávé Kiadó, Budapest, 2001.

- KÄMMEL, Ernst: *Literature Under the Table: The Detective Novel and Its Social Mission*. Ford. Glenn W. Most. In: MOST – STOWE (szerk.) 1983: 56–61.
- KARAFIÁTH Orsolya: *A Maffia-Klub*. Ulpius-ház Könyvkiadó, Budapest, 2008.
- KÁROLYI Csaba: „Ellakni, nézelődni.” Lengyel Péter *Macskakő* című regényéről. *A '84-es Kijárat* 1989/1. 75–78.
- „Hirtelen valami csend lesz és semmi.” Tar Sándor: A te országod. In: Uő: *Ellakni, nézelődni*. Pesti Szalon, Budapest, 1994. 88–98.
- KERESZTURY Tibor: A visszanyert mértékletesség. Kezdet és vég a nyolcvanas évek magyar költészetében. *Alföld* 1991/3. 39–49.
- KERMODE, Frank: *Novel and Narrative*. In: MOST – STOWE (szerk.) 1983: 176–196.
- KERN, Robert: Ökokritika – Mire való voltaképpen? Ford. Dömötör Edit. *Helikon* 2007/3. 362–387.
- KERTÉSZ Ákos: *A gyűlölet ára*. Pannon Könyvkiadó, Budapest, 1992.
- KESZTHELYI Tibor: *A detektívtörténet anatómiája*. Magvető, Budapest, 1979.
- Agatha Christie – a bűnügyi irodalom királynője. *Nagyvilág* 1965/1. 111–113.
- KIRÁLY István: *Egy befogadói élmény nyomában*. In: ZSOLDOS Sándor (szerk.): *Király és Tandori*. [Készült az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának Magyar Irodalomtörténeti Intézetében] Gradus ad Parnassum, Szeged, 1996. 43–82.
- KISIEL, Theodore J.: *A természettudományos felfedezés hermeneutikája*. Ford. Demkó Sándor. In: SCHWENDTNER – ROPOLYI – KISS 2001: 91–121.
- KISS Attila Atilla: Vérszemiotika: A test kora modern és posztmodern színházai. *Jelenkor* 2005/6. 619–632.
- KITTLER, Friedrich: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. Fink, München, 1987².
- *Eine Detektivgeschichte der ersten Detektivgeschichte*. In: Uő: *Dichter Mutter Kind*. Fink, München, 1991. 197–218.
- *Grammophon Film Typewriter*. Brinkmann & Bose, Berlin, 1986.
- *Optikai médiumok. Berlini előadás, 1999*. Ford. Kelemen Pál. Techné és Théoria I. Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, Budapest, 2005.
- *Romantik – Psychoanalyse – Film: Eine Doppelgänger Geschichte*. In: Uő: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Reclam, Leipzig, 1993. 81–104.
- KLINGHAMMER István – TÖRÖK Zsolt: *A tematikus kartográfia fejlődése*. In: KLINGHAMMER István – PÁPAY Gyula – TÖRÖK Zsolt: *Kartográfiai történet. A történetiség a*

- térképészetben. *A térképtudomány fejlődésének alapvonalai. A tematikus kartográfia fejlődése.* Eötvös Loránd Tudományegyetem, Eötvös Kiadó, Budapest, 1995. 137–189.
- KNIGHT, G. Wilson: *Macbeth and the Metaphysic of Evil.* In: David LODGE (szerk.): *20th Century Literary Criticism.* Longman, London – New York, 1972. 159–173.
- *The Milk of Concord: An Essay on Life-themes in Macbeth.* In: John WAIN (szerk.): *Shakespeare: Macbeth.* Houndmills, MacMillan, 1994². 147–175.
- KNIGHT, Stephen: *Form and Ideology in Crime Fiction.* Macmillan, London, 1980.
- KNOX, Ronald: *Ten Commandments for Detective Fiction.*
<http://gadetection.pbwiki.com/Ronald+Knox's+Ten+Commandments+for+Detective+Fiction>. Az utolsó letöltés dátuma: 2008. szeptember 2.
- KOCKELMANS, Joseph J.: *A természettudományok ontológiájának alapproblémái.* Ford. Sajó Sándor. In: SCHWENDTNER – ROPOLYI – KISS 2001: 123–174.
- KONDOR Vilmos: *Budapest Noir.* Agave, Budapest, 2008.
- KOSTOF, Spiro: *The City Shaped. Urban Patterns and Meanings Through History.* A Bulfinch Press Book. Little, Brown and Company, Boston – Toronto – London, 1991.
- KRÄMER, Sybille: *Das Medium als Spur und als Apparat.* In: UŐ (szerk.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien.* Suhrkamp, Frankfurt/M., 2000². 73–94.
- KREUZER, Helmut: Trivialliteratur als Forschungsproblem. Zur Kritik des deutschen Trivialromans seit der Aufklärung. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1967. 173–191.
- KUHN, Thomas S.: *A tudományos forradalmak szerkezete.* Ford. Bíró Dániel. Osiris, Budapest, 2002.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Irodalomértésünk néhány örökletes előfeltevéséről.* In: UŐ: *Irodalom és hermeneutika.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 2000. 17–25.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: Cselekvés és textualitás. A szégyen retorikája és az olvasás „eticitása”. *Alföld* 2003/6. 29–52.
- Hozzászólás Menyhért Anna *A kortárs olvasás és az újraolvasás alakzatai a Tandori-recepcióban* című dolgozatához. *Irodalomtörténet* 1997/4. 567–570.
- *Intertextualitás és a szöveg identitása.* In: UŐ: *Az olvasás lehetőségei.* József Attila Kör, Kijárat Kiadó, Budapest 1997. 5–13.
- KUTHY Lajos: *Hazai rejtelmek.* I–II. Budapest, Franklin Társulat, 1900².

- LACAN, Jacques: *Seminar on "The Purloined Letter"*. Ford. Jeffrey Mehlman. In: MOST – STOWE (szerk.) 1983: 21–54.
- LANDFESTER, Ulrike: Die Spuren des Lesers. Überlegungen zur intertextuellen Rezeption im modernen deutschen Kriminalroman. *Poetica* 1990. 413–435.
- *Um die Ecke gebrochen. Kunst, Kriminalliteratur und Großstadt-topographie in E. T. A. Hoffmanns Erzählung Das Fräulein von Scuderi*. In: GRAEVENTITZ (szerk.) 2000: 109–125.
- LE FANU, Joseph Sheridan: *A báró meg a kísértet*. Ford. László Balázs. In: BORBÁS Mária (vál.): *Kalandozások történelmében. Négy klasszikus angol kalandregény*. Európa, Budapest, 1974. 357–518.
- LEFEBVRE, Henri: *The Production of Space*. Ford. Donald Nicholson-Smith. Blackwell, Oxford – Cambridge/Mass., 1991.
- LENGYEL József: *Biztos recept. A detektívtörténet-készítés három szabálya*. In: Uő: *Tükrök*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1967. 125–128.
- LENGYEL Péter: *Macskakő*. Ponyva, Európa, Budapest, 1994.
- LEPETIT, Bernard: *Tér és történelem*. Ford. Takács Ádám. In: BENDA – SZEKERES (szerk.) 2002: 65–75.
- LINDNER, Martin: *Der Mythos „Lustmord“*. *Serienmörder in der deutschen Literatur, dem Film und der bildenden Kunst zwischen 1892 und 1932*. In: Joachim LINDER – Claus-Michael ORT (szerk.): *Verbrechen – Justiz – Medien: Konstellationen in Deutschland von 1900 bis zur Gegenwart*. Niemeyer, Tübingen, 1999. 273–305.
- LOTMAN, Jurij: *Pétevár szimbolikája és a város szemiotikájának problémái*. Ford. Szabó Rita. In: KOVÁCS Árpád – V. GILBERT Edit (szerk.): *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletiről tanulmányok*. Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1994. 186–210.
- LŐRINCZ Csongor: *Medialitás és diskurzus. Az 1900-as lejegyzőrendszer*. Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. In: KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZIRÁK Péter (szerk.): *Történelem, kultúra, medialitás*. Balassi Kiadó, Budapest, 2003. 156–173.
- LYNCH, Kevin: *The Image of the City*. The MIT Press, Cambridge/Mass., 1960.
- Magyar Könyvészet 1921–1944*. VI. kötet. A Magyarországon nyomtatott könyvek szakosított jegyzéke. Közreadja az Országos Széchényi Könyvtár. Budapest, 1981.

- Magyar Könyvészet 1945–1960. A Magyarországon nyomtatott könyvek szakosított jegyzéke.*
- IV. Művészetek – irodalom – földrajz – történelem. Közreadja az Országos Széchényi Könyvtár. Budapest, 1964.
- MALMGREN, Carl D.: *Detecting/Writing the Real: Paul Auster's City of Glass*. In: Theo D'HAEN – Hans BERTENS (szerk.): *Narrative Turns and Minor Genres in Postmodernism*. Postmodern Studies 11. Rodopi, Amsterdam – Atlanta, 1995. 177–201.
- MÁRAI Sándor: A detektívregény meghal. *Új Szellem* 1938/8. 8–9.
- MARGÓCSY István: *Bodor Ádám: Vissza a fülesbagolyhoz*. In: Uő: 1996: 27–34.
- „Nagyon komoly játékok.” *Tanulmányok, kritikák*. Pesti Szalon, Budapest, 1996.
- *Tandori Dezső: Két krimi*. In: Uő: 1996: 221–226.
- MARÓTI Andor: A kalandregény időszerűtlensége. *Élet és Irodalom* 1961. június 17. 11.
- MÁRTON László: Fekete péntek, katasztrófa-kedd. *Holmi* 2005/7. 863–870.
- MARX, Leo: A gép a kertben. Részletek. Ford. Madarász Levente. *Liget* 2007/3. 84–91.
- *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*. Oxford University Press, New York, 1964.
- MCCRACKEN, Scott: *Pulp. Reading Popular Fiction*. Manchester University Press, Manchester, 1998.
- MEISSNER, August Gottlieb: *Kriminalgeschichten. Erster Theil*. Anton Doll, Wien, 1813.
- MENYHÉRT Anna: A kortárs olvasás és újraolvasás alakzatai a Tandori-recepcióban. *Irodalomtörténet* 1997/4. 547–566.
- MESTERHÁZY Balázs: *Időbeliség és esztétikai totalitás. Az identitásképzés kérdései Krúdnyál*. In: JÓZAN Ildikó – KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály (szerk.): *Az elbeszélés módzatai. Narratíva és identitás*. Osiris, Budapest, 2003. 281–293.
- MILLER, J. Hillis: A dekonstruktorok dekonstruálása. Ford. Szarka Attila. *Helikon* 1994/1–2. 77–90.
- MOLNÁR Ilona: *Andrássy Kurta János A magyar nép szobrászata című könyvéről*. In: FÜLÖP István (szerk.): *A Magyar Néprajztudomány Feladatai. Különlenyomat A haladó Zalaért* című műből. Zalaegerszeg, 1948. 17.
- MOLY Tamás: Ifj. Bókay János: A gyémánt. *Nyugat* 1921/19. 1506–1507.

- MORAVÁNSZKY Ákos (szerk.): *A tér. Kritikai antológia. Építészetelmélet a 20. században*. Vál. és a bevezető tanulmányt írta Moravánszky Ákos. Ford. és a szerzőket bemutató szövegeket írta: M. Gyöngy Katalin. TERC Kft., Budapest, 2007.
- MORETTI, Franco: *Atlas of the European Novel 1800–1900*. Verso, London – New York, 1999.
- *Clues*. In: Uő: *Signs Taken for Wonders. Essays in the Sociology of Literary Forms*. Verso, London, 1983. 130–156.
- MOST, Glenn W. – William W. STOWE (szerk.): *The Poetics of Murder. Detective Fiction and Literary Theory*. Harcourt Brace Jovanovich Publishers, San Diego – New York – London, 1983.
- MUNT, Sally R.: *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel*. Routledge, London – New York, 1994.
- MURRAY, David: *Reading the Signs: Detection and Anthropology in the Work of Tony Hillerman*. In: Peter MESSENT (szerk.): *Criminal Proceedings. The Contemporary American Crime Novel*. Pluto Press, London – Chicago, 1997. 127–149.
- NAGY Emília – SZABÓ Zsolt (szerk.): *Helyesírási szabályzat és szótár*. A Magyar Tudományos Akadémia helyesírási szabályzatának érvényben lévő 11. kiadása alapján. A szabályzat új példaanyagát összeáll. Minya Károly. Közrem. Cziffra Istvánné, Török Irén. Újhold, Kistűjszállás, 2004.
- NAGY Miklós: Jókais Romanbaukunst. *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* 1965. 103–144.
- NAGYVÁRADI AJTAY Sámuel: *Erkölcsmesítő való és költött történetek*. Trattner Mátyásnál, Pesten, 1813.
- *Tanítva mulattató víg és érzékeny anekdotok Meiszner' Skizzeiből*. „Trattner János Tamás betűivel és költségeivel, Pesten”, 1816.
- NÁNAY Bence: A beállítás és ellenbeállítás filozófiája. A varratelmélet kritikai vizsgálata. *Metropolis* 2005/1. 8–20.
- NASH, Roderick Frazier: *The Rights of Nature. A History of Environmental Ethics*. The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 1989.
- NÉMETH György: *Nyilvánosság a görög és a római világban*. Az előadás elhangzott 2002. december 14-én az ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézete szervezésében megrendezésre került *Valóságokk – Reality show* konferencián.

- NEUMANN, Gerhard: „Rede, damit ich dich sehe.” *Das neuzeitliche Ich und der physiognomische Blick*. In: Ulrich FÜLLEBORN – Manfred ENGEL (szerk.): *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne*. Fink, München, 1988. 71–108.
- NEWMAN, Beth: „A szemlélő helyzete”: *Nemi szerepek, narráció és tekintet az Üvöltő szelekben*. Ford. Balogh Andrea. In: BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrud – SÁRI László (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturáliszmustól a posztkolonialitásig*. Osiris, Budapest, 2002. 583–597.
- NIETZSCHE, Friedrich: *A hatalom akarása. Minden érték átértékelésének kísérlete*. Ford. Romhányi Török Gábor. Cartaphilus Kiadó, Budapest, 2002.
- NIRANJANA, Tejaswini: *A szövegek és a kultúrák reprezentálása: Fordításelméletek és etnográfia*. Ford. Kiss Gábor Zoltán. In: N. KOVÁCS Tímea (vál.) 2004: 133–173.
- N. KOVÁCS Tímea (vál.): *A fordítás mint kulturális praxis*. Sensus füzetek. Jelenkor, Pécs, 2004.
- *Helyek, kultúrák, szövegek. A kulturális idegenség reprezentációjáról*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 2007.
- NORRMAN, Ralf: *The Insecure World of Henry James's Fiction. Intensity and Ambiguity*. St. Martin's Press, New York, 1982.
- NUSSER, Peter: *Trivalliteratur*. Sammlung Metzler 262. Metzler, Stuttgart, 1991.
- NYILASY Balázs: *A románc és Jókai Mór*. Eötvös József Kiadó, Budapest, 2005.
- NYUSZTAY Iván: Tétlenség és önazonosság a görög és a Shakespeare-drámában. *Jelenkor* 2005/6. 601–618.
- ORBÁN Jolán: *Derrida írás-fordulata*. Jelenkor, Pécs, 1994.
- ORCZY Emma (Baroness Emmuska): *A rejtélyes sarok*. Ford. Benedek Géza. Pesti Hirlap Könyvek. Légrády testvérek kiadása, Budapest, 1929.
- *The Old Man in the Corner*. <http://www.gutenberg.net/1/0/5/5/10556>. Az utolsó letöltés dátuma: 2008. február 21.
- PALKÓ Gábor: A „Darvasi-történet”. Darvasi László: *A Kleofás-képregény. Alföld* 1996/11. 83–87.
- PARKINSON ZAMORA, Lois – Wendy B. FARIS: *Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ies)*. In: UŐK (szerk.) 1995: 1–11.

- (szerk.): *Magical Realism. Theory, History, Community*. Duke University Press, Durham – London, 1995.
- PÁSZTOR Árpád: Kálmus királyfi és Sherlock Holmes. *Pesti Napló* 1931/14. 38.
- PEDERSON-KRAG, Geraldine: *Detective Stories and the Primal Scene*. In: MOST – STOWE (szerk.) 1983: 14–20.
- PERLOFF, Marjorie: *Introduction*. In: UŐ (szerk.): *Postmodern Genres*. University of Oklahoma Press, Norman – London, 1989. 3–10.
- PÉTER László: *Jósika szegedi boszorkányai*. In: SZAJBÉLY (szerk.) 1999: 416–427.
- PIKE, Burton: *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1981.
- PIRNÁT Antal: Fabula és história. *ItK* 1984/2. 137–143.
- PODMANICZKY Szilárd: *Két kézzel búcsúzik a leopárd*. Palatinus, Budapest, 2001.
- POE, Edgar Allan: *A tömeg embere*. Ford. Vermes Magda. In: UŐ: *Rejtelmes történetek*. Vál. Borbás Mária. A világirodalom remekei. Európa, Budapest, 1967. 179–187.
- *The Man of the Crowd*. In: UŐ: *The Complete Tales and Poems*. Penguin, London, 1982. 475–481.
- PÓK Lajos: Az álirodalom hódításai. A bestsellerről, a detektívregényről, a giccsről – és olvasóikról. *Könyvtáros* 1956/1. 37–40.
- PORTER, Dennis: *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*. Yale University Press, New Haven – London, 1981.
- PRINCE, Gerald: *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. Mouton Publishers, Berlin, New York, Amsterdam, 1982.
- PROPP, Vlagyimir Jakovlevics: *A mese morfológiája*. Ford. Soproni András. Osiris-Századvég, Budapest, 1995.
- QUEEN, Ellery: *A mandarin bűnügy*. Ford. Garami Andor. Kolonel, Budapest, 1990.
- RADCLIFFE, Ann: *A Sicilian Romance*. Oxford World's Classics. Oxford University Press, Oxford, 1998.
- On the Supernatural in Poetry. *New Monthly Magazine* 1826/1. 145–152.
- REEVE, Clara: *The Old English Baron. A Gothic Story*. Szerk. James Trainer. Oxford University Press, New York – Toronto, 1967.

- RICOEUR, Paul: *A hármas mimézis*. Ford. Angyalosi Gergely. In: Uő: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Vál. és szerk. Szegedy-Maszák Mihály. Osiris, Budapest, 1999. 255–309.
- *A narratív azonosság*. Ford. Seregi Tamás. In: LÁSZLÓ János – THOMKA Beáta (szerk.): *Narratívák 5. Narratív pszichológia*. Kijárat, Budapest, 2001. 15–25.
- *A tanúság hermeneutikája*. Ford. Szabó István. In: FABINY Tibor (vál. és szerk.): *A hermeneutika elmélete. Tanulmányok*. Ikonológia és műértelmezés 3. JATE Press, Szeged, 1998. 185–208.
- RIEDEL, Wolfgang: *Influxus physicus und Seelenstärke. Empirische Psychologie und moralische Erzählung in der deutschen Spätaufklärung und bei Jacob Friedrich Abel*. In: Jürgen BARKHOFF – Eda SAGARRA (szerk.): *Anthropologie und Literatur um 1800*. Iudicium-Verlag, München, 1992. 24–52.
- RIFFATERRE, Michael: Az intertextus nyoma. Ford. Sepsi Enikő. *Helikon* 1996/1–2. 67–81.
- RODRIGUEZ, E. A. (Barsi Ödön): *A vörös skorpió*. Bembo, Budapest, 1991.
- ROLSTON, Holmes: *Values Gone Wild*. Prometheus Books, New York, 1989.
- SALGÓ Ernő: Detektívregények. *Független Magyarország* 1908. május 3. 1–2.
- SALTZMAN, Arthur M.: *Designs of Darkness in Contemporary American Fiction*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1990.
- SÁNDOR István: Sherlock Holmes és társai. *Élet* 1939/41. sz. 605–607.
- SAYERS, Dorothy: *Aristoteles über Detektivliteratur*. Ford. Heiner Peters. In: VOGT (szerk.) 1992: I. 123–138.
- SCHEFFER, Bernd: *Zur neuen Lesbarkeit der Welt: Es fängt jetzt überhaupt erst richtig an*. www.medienobservationen.uni-muenchen.de/artikel/kunst/lesbarkeit.html. Az utolsó letöltés időpontja: 2008. szeptember 2.
- SCHENDA, Rudolf: *Von Mund zu Ohr. Bausteine zu einer Kulturgeschichte volkstümlichen Erzählens in Europa*. Vandenhoeck&Ruprecht, Göttingen, 1993.
- SCHERPE, Klaus R.: *Nonstop nach Nowhere City?* In: Uő (szerk.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1988. 129–152.
- SCHILLER, Friedrich: *Der Verbrecher aus verlorener Ehre. Eine wahre Geschichte*. In: Uő: *Schillers Werke in fünf Bänden. I. Gedichte und Prosaschriften*. Vál. Joachim Müller. Bibliothek deutscher Klassiker. Volksverlag, Weimar, 1957. 251–275.

- SCHMID, David: *The Locus of Disruption: Serial Murder and Generic Conventions in Detective Fiction*. In: CHERNAIK – SWALES – VILAIN (szerk.) 2000: 75–89.
- SCHMID, Hans: *Herrschaft des Verbrechens*. In: Norbert JACQUES: *Das Testament des Dr. Mabuse*. (szerk. Michael Farin – Günter Scholdt) Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1994. 360–387.
- SCHÖNERT, Jörg (szerk.): *Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920*. Niemeyer, Tübingen, 1991.
- *Kriminalgeschichten in der deutschen Literatur zwischen 1770 und 1890. Zur Entwicklung des Genres in sozialgeschichtlicher Perspektive*. In: Jochen VOGT (szerk.): *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. Fink, München, 1998. 322–339.
- SCHULZ, Peter: *Selbsterhaltung als Paradigma der modernen Rationalität. Zur Legitimation neuzeitlicher Subjektivität*. In: Franz Josef WETZ – Hermann TIMM (szerk.): *Die Kunst des Überlebens. Nachdenken über Hans Blumenberg*. Suhrkamp, Frankfurt/M., 1999. 244–265.
- SCHWENDTNER Tibor – ROPOLYI László – KISS Olga (szerk.): *Hermeneutika és a természettudományok*. Áron Kiadó, Budapest, 2001.
- SCOTT, Walter: *Ivanhoe*. A bevezetőt írta Sir H. J. C. Grierson. Collins, London – Glasgow, 1968.
- *Waverley*. Penguin Popular Classics. Penguin Books Ltd, London, 1994.
- *Waverley*. Ford. Bart István. A versbetéket ford. Tandori Dezső. Európa, Budapest, 1976.
- SEBEOK, Thomas A. – Jean UMIKER-SEBEOK: „*You Know My Method*”. *A Juxtaposition of Charles S. Peirce and Sherlock Holmes*. In: Umberto ECO – Thomas A. SEBEOK (szerk.): *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*. Advances in Semiotics. Indiana University Press, Bloomington, 1983. 11–54.
- SEIBERT, Thomas-Michael: *Erzählen als gesellschaftliche Konstruktion von Kriminalität*. In: SCHÖNERT (szerk.) 1991: 73–86.
- SENGUPTA, Mahasweta: *A fordítás mint manipuláció: A képek hatalma, a hatalom képei*. Ford. Gálosi Adrienne. In: N. KOVÁCS Timea (vál.) 2004: 219–239.
- SENNETT, Richard: *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*. Penguin Books, London, 2002.
- SHAKESPEARE, William: *Macbeth*. Penguin, London, 1994.

- *Macbeth*. Ford. Szabó Lőrinc. *Shakespeare Összes Művei V*. Európa, Budapest, 1961.
- SKLOVSKIJ, Viktor: *A széppróza. Vélemények és fejtegetések*. Ford. Lányi Sarolta. Gondolat, Budapest, 1963.
- *Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle*. Ford. Karla Günther-Hielscher. In: VOGT 1992: I. 76–94.
- SPÄTH, Eberhard: *Der britische Kriminalroman 1960–1975. Ein Beitrag zur Untersuchung der nicht so hohen Literatur*. Beiträge zur Anglistik 6. Hoffmann Verlag, Giessen, 1983.
- STAROBINSKI, Jean: *1789. Az értelem jelképei*. Ford. Lőrinszky Ildikó. Európa, Budapest, 2006.
- *Poppaea's Veil*. Ford. Arthur Goldhammer. In: Uő: *The Living Eye*. Harvard Studies in Comparative Literature 40. Harvard University Press, Cambridge/Mass. – London, 1989. 1–13.
- STIERLE, Karlheinz: *The Reading of Fictional Texts*. Ford. Inge Crosman, Thelka Zachrau. In: Susan R. SULEIMAN – Inge CROSMAN (szerk.): *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*. Princeton University Press, Princeton, 1980. 83–105.
- STOCKER, Günther: *Schrift, Wissen und Gedächtnis. Das Motiv der Bibliothek als Spiegel des Medienwandels im 20. Jahrhundert*. Königshausen & Neumann, Würzburg, 1997.
- STOWE, William W.: *From Semiotics to Hermeneutics: Modes of Detection in Doyle and Chandler*. In: MOST – STOWE (szerk.) 1983: 366–383.
- STRASSER, Peter: *Verbrechermenschen. Zur kriminalwissenschaftlichen Erzeugung des Bösen*. Campus Verlag, Frankfurt/M. – New York, 1984.
- STURM László: Két első kötet. Száraz Miklós György: *Az Ezüst Macska*. Pósfai György: *Friss Cipő-történetek*. Magyar Szemle 1999/7–8. 198–203.
- SZABÓ Szilárd: „Aki elveszti egészét / megleli részzeit.” Vázlat az életműről. *Új Forrás* 1998/10. 31–54.
- *Az Egyetlen töredékei. Tandori Dezső munkássága*. Allée-füzetek 4. Alfadat-Press Nyomdaipari Kft., Kernstok Károly Művészeti Alapítvány, Tatabánya, 2000.
- SZAJBÉLY Mihály (szerk.): *Mesterek, tanítványok. Ünnepi tanulmánykötet a hetvenéves Csetri Lajos tiszteletére*. Magvető, Budapest, 1999.
- SZALMÁS Piroska: *A Szalmás-kórus krónikás-könyve 1930–40*. A Szociáldemokrata Párt Kiadása, Budapest, 1940. 50.

- SZÁRAZ Miklós György: *Az Ezüst Macska*. Magyar Könyvklub, Budapest, 1997².
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Fordítás és kánon*. In: Uő: *Irodalmi kánonok*. Alföld Könyvek. Csokonai Kiadó, Debrecen, 1998. 47–71.
- SZILÁGYI Márton: *August Gottlieb Meissner az Urániában*. In: SZAJBÉLY (szerk.) 1999: 83–94.
- Bűn, szerelem és leopárdketrec. Podmaniczky Szilárd: *Két kézzel búcsúzik a leopárd. Bárka* 2002/ 1. 111–114.
- SZINNYEI Ferenc: *Novella- és regényirodalmunk a szabadságharcig. I. kötet*. A Magyar Tudományos Akadémia kiadása, Budapest, 1925.
- SZIRÁK Péter: *A történet és a nyelv (A Darvasi-olvasás)*. In: Uő: *Folytonosság és változás. A nyolcvanas évek magyar elbeszélő prózája*. Alföld könyvek. Csokonai Kiadó, Debrecen, 1998. 121–124.
- Szóval nehéz. A magyar prózáról 2001 júliusában. *Bárka* 2001/5. 53–71.
- SZÖTS Gyula: A detektívregény. *Országos Középiskolai Tanáregyesületi Közlöny*. XLII. évf. 2. szám. 1908. október 11. 118–120.
- TANDORI Dezső: [HC. G. S. Solenard]: *A Stevenson-biozmagória*. Kozmosz fantasztikus könyvek. Kozmosz, Budapest, 1984.
- [Nat Roid]: *Azt te csak hiszed, bébi!* Magvető, Budapest, 1982.
- [Nat Roid]: *Nem szeretném, ha fáznál!* Magvető, Budapest, 1980.
- [Tandori-NatRoid]: *Vér és virághab*. Magvető, Budapest, 1998.
- TANI, Stefano: *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Southern Illinois University Press, Carbondale – Edwardsville, 1984.
- TAR Sándor: *Szürke galamb. Bűnregény*. Magvető, Budapest, 1996.
- TARJÁN Tamás: Át kell-e írni az irodalomtörténetet? *Alföld* 1991/6. 22–28.
- TAYLOR, Barry: *The Violence of the Event: Hannibal Lecter in the Lyotardian Sublime*. In: Steven EARNSHAW (szerk.): *Postmodern Surroundings*. Postmodern Studies 9. Rodopi, Amsterdam – Atlanta, 1994. 215–229.
- TERESTYÉNI Tamás: *Konvencionális jelentés – kommunikációs jelentés. Adalékok a kommunikáció pragmatikai aspektusának vizsgálatához*. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 1981.

- TÉREY János: *A Nibelung-lakópark. Fantázia Richard Wagner nyomán*. Magvető, Budapest, 2004.
- THOMPSON, Stith: *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*. Vol. Two. Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis, 1955.
- TODOROV, Tzvetan: *A valószerű, amelyet nem tudunk kikerülni*. Ford. Miklós Pál. In: HANKISS Elemér (szerk.): *Strukturalizmus I*. Modern Könyvtár. Európa, Budapest, 1971. 66–70.
- *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Ford. Gelléri Gábor. Napvilág, Budapest, 2002.
- *The Typology of Detective Fiction*. Ford. Richard Howard. In: David LODGE (szerk.): *Modern Criticism and Theory. A Reader*. Longman, London – New York, 1988. 158–165.
- TOPALOV, Christian: *A város – terra incognita. Charles Booth felmérése és London népe, 1886–1891*. Ford. Csizmadia Dominika. In: BENDA – SZEKERES (szerk.) 2002: 77–107.
- TOPITSCH, Rainer: *Die Hermeneutik der Hypochondrie. Lichtenbergs Theorie und Praxis der Beobachtung*. In: Oliver JAHRAUS – Bernd SCHEFFER (szerk.): *Interpretation, Beobachtung, Kommunikation. Avancierte Literatur und Kunst im Rahmen von Konstruktivismus, Dekonstruktivismus und Systemtheorie*. Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur: Sonderheft 9. Niemeyer, Tübingen, 1999. 171–198.
- TÖRÖK András: Lengyel Péter / *Macskakő*. 2000 1994/5. 53–60.
- TROTTER, David: *Fascination and Nausea: Finding Out the Hard-Boiled Way*. In: CHERNAIK – SWALES – VILAIN (szerk.) 2000: 21–35.
- UTHMANN, Jörg von: *Gyilkosok és detektívek. A gyilkosságok rövid kultúrtörténete*. Ford. Schulz Katalin. Corvina, Budapest, 2007.
- UTZ, Peter: *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*. Wilhelm Fink Verlag, München, 1990.
- VAN DÜLMEN, Richard: *A rettenet színháza. Ítélezési gyakorlat és büntetőrituálék a kora újkorban*. Ford. Bérczes Tibor. Századvég Kiadó – Hajnal István Kör, Budapest, 1990.

- VAN DINE, S. S. (Willard Huntington Wright): *Twenty Rules for Writing Detective Stories*.
<http://gaslight.mtroyal.ab.ca/vandine.htm>. Az utolsó letöltés dátuma: 2008. szeptember 2.
- *Zwanzig Regeln für das Schreiben von Detektivgeschichten*. Ford. Heiner Peters. In: VOGT 1992: I. 143–147.
- VAN DÜLMEN, Richard: *A rettenet színháza. Ítélezési gyakorlat és büntetőrituálék a kora újkorban*. Ford. Bérczes Tibor. Századvég Kiadó – Hajnal István Kör, Budapest, 1990.
- VARMA, Devendra P.: *The Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England – Its Origins, Efflorescence, Disintegration, and Residuary Influences*. Arthur Barker, London, 1957.
- VENUTI, Lawrence: *Introduction*. In: Uő (szerk.) 1992: 1–17.
- (szerk.): *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*. Routledge, London – New York, 1992.
- VEYNE, Paul: *Sem tények, sem geometriai létező, hanem cselekmények*. Ford. Szigeti Csaba. In: THOMKA Beáta (vál. és szerk.): *Narratívák 4. A történelem poétikája*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2000. 65–80.
- VOGT, Jochen (szerk.): *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. I–II. Fink, München, 1992.
- WAGNER Lilla: A detektívregény dicsérete. *Láthatár* 1933/1. 32–34.
- WALLIS, Helen M. – Arthur H. ROBINSON (szerk.): *Cartographical Innovations. An International Handbook of Mapping Terms to 1900*. Tring, Map Collector Publications, 1987.
- WALLS, Spencer (Havas Zsigmond): *A libbenő halál*. Pán, Budapest, 1989.
- *A temetőnél állj meg! Fekete kastély*. Pán, Budapest, 1989.
- *Kaméleon és gardénia*. Pán, Budapest, 1989.
- WALPOLE, Horace: *The Castle of Otranto. Preface to the Second Edition*. In: *Four Gothic Novels. The Castle of Otranto. Vathek. The Monk. Frankenstein*. Oxford University Press, Oxford, 1994. 1–80.
- WATSON, Colin: *Snobbery with Violence. Crime Stories and Their Audience*. Eyre and Spottiswoode, London, 1971.
- WAUGH, Patricia: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Methuen, London – New York, 1984.

- WEBER, Max: *A tudomány mint hivatás*. Ford. Glavina Zsuzsa. In: Uő: *A tudomány és a politika mint hivatás*. Összeáll. Fehér M. István. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1995. 5–51.
- WEIDMANN, Heiner: *Flanerie, Sammlung, Spiel. Die Erinnerung des 19. Jahrhunderts bei Walter Benjamin*. Fink, München, 1992.
- WHITE, Hayden: *A történelmi szöveg mint irodalmi alkotás*. Ford. Heil Tamás. In: Uő: *A történelem terhe*. Vál. Braun Róbert. Horror metaphysicae. Osiris, Budapest, 1997. 68–102.
- WIGLEY, Mark: *The Architecture of Deconstruction. Derrida's Haunt*. The MIT Press, Cambridge, Mass., London, England, 1997⁵.
- WILLIAMS, Raymond: *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Fontana, London, 1988.
- WÜNSCH, Marianne: *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890 – 1930). Definition – Denkgeschichtlicher Kontext – Strukturen*. Fink, München, 1991.
- Z. BORS József: Kor és kaland. *Jelenkor* 1940/20. 9–10.
- ZONS, Raimar Stefan: *Annäherungen an die ‚Passagen‘*. In: Norbert BOLZ – Bernd WITTE (szerk.): *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*. Fink, München, 1984. 49–69.
- ZSADÁNYI Edit: *A csend retorikája. Kihagyásalakzatok vizsgálata huszadik századi regényekben*. Kalligram, Pozsony, 2002.
- Krasznahorkai László. Tegnapi és Ma. Kortárs magyar írók sorozat. Kalligram, Pozsony, 1999.